

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة  
كلية الأدب واللغات  
قسم اللغة العربية

# بنيّة القضاء الرعوي في الشعر العذري

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب  
العربي القديم

إعداد الطالبة: .....  
كريمة بورويس  
تحت إشراف الأستاذ الدكتور: .....  
الأخضر عيكوس  
لجنة المناقشة :  
الـدـكـتـور :  
رئيسا و مقرا .  
الـدـكـتـور :  
عضوا مناقشا .  
الـدـكـتـور :  
عضوا مناقشا .  
الـدـكـتـور :  
مشرفا .

السنة الجامعية 2004 - 2005

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'enseignement supérieur  
et de la recherche scientifique

Université de Constantine  
Département de littérature et les langues

*Mémoire de fin d'étude en vue de l'obtention du diplôme :*  
Magistère en littérature arabe antique

Thème :

COMPOSITION DE L'ESPACE PASTORALE  
DANS LA POESIE "3OUDRY"

بنيّة الفضاء الرعوي في الشعر العذري

Etudiante :  
*Karima Bourouis*

Promoteur :  
*Pr. Dr. Lakhdar Aikous*

Année Universitaire 2004-2005

# بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

" قال : رب اشرح لي صدري ، و يسر لي أمري ، و  
احلل عقدة من لساني ، يفقهوا قولي " [ 28 - 25 ]  
طه ، الآيات :

# الإهداء

إلى كل الذين ، بهم ، ومعهم ، و لأجلهم تمتد الحياة ...  
أولئك الذين حق لهم أن يشغلوا مساحة الروح ؛ لأنهم هم  
ألفها

و يحتلوا رحبة الفؤاد ؛ لأنهم هم أشقاؤه ، و مالكوه  
باسم الانتماء ، و الانتساب ، و الامتداد  
و باسم المحبة ، و المودة ، و الامتنان.

كريمة.

# شكر و تقدير

أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور «الأخضر عيكوس» ، الذي أحاط هذا البحث بالاهتمام و تعهده بالرعاية و التوجيه، كما أشكر الأساتذة الدكاترة أعضاء لجنة المناقشة ، لما سببذلمونه من وقت لقراءة المذكرة قصد تقويمها و تقييمها. و لا أنسى أن أشكر كل من أسهم قيد أنملة في إنجاز هذا البحث ، و أخص بالذكر ، إدارة مكتبة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، و كذا إدارة معهد الأدب لجامعة جيجل التي يسرت لي الاستفادة من مكتبتها.

- ليس صدفة أن تغلف نظرة الشاعر الأموي إلى الحياة بغلاف من التوجس والريبة ؛ فقد عاش في حين من الدهر طابعه التغير الجذري ، و الثورة الشاملة التي قوضت أركان منظومة كاملة من القيم و الأعراف و العقائد ، وأدت إلى تحول على مستوى الأنساق الفكرية، و النفسية والرؤيوية للشعراء ، فانعكس ذلك كله على نصوصهم و إبداعهم ، وإن اتخذ ذلك الانعكاس طابع التخفي و عدم السفور ، مما حدا بكثير من الدارسين و النقاد إلى القول - بكل اطمئنان ودون أدنى تحفظ - أن النص الأموي لا يعدو أن يكون طبعة مزيدة منقحة للشعر الجاهلي ، لما يجمع النموذجين من أطر ، وعناصر فنية تمس هيكل القصيدة وأغراضها ، و كذا المعجم الشعري المكون من الألفاظ و الصور ، و الأساليب ، و فاتهم أن السياق الدلالي الذي انتظم تلك الأطر و الأصول الفنية قد تغير ، و أن ذلك التغير أقوى وأعمق من أن يترك ناحية من مناحي الحياة دون أن يبصمها بطابعه ، و يصكها بخاتمته و ليس الشعر عن ذلك التحول ببعيد ، بل إنه أقرب إليه من جبل الوريد .

و الواقع أن الشعر لم يركن يوما إلى زاوية مهملة من زوايا الحياة ، و لم يقنع أبدا بدور هامشي يبعده عن معتركها ، إذا لم يدر بنفسه رحي التغيير ، كان أول الملبين للأصوات الداعية إليه و ليس يرضي الشاعر تقمص دور المتلقي السلبي لأحداث الحياة وقضاياها ، وهو الكائن المتميز بفكره ، و المتفرد بإحساسه ، و المعروف بتطلعه المحموم إلى الحرية ، وإلى الاعتناق من ربة التقاليد البالية ، و العقائد الجهضة لإنسانية الإنسان و لكرامته ، و من أغلال أصول فنية على الرغم من قيمتها الجمالية العالية إلا أنها - على أية حال - لم تبلغ درجة التقديس والإجلال ، ولا ينبغي لها ذلك ، حتى وإن أُلح النقاد القدامى، و من نحوهم على إنزال النصوص الجاهلية منزلة هي ما دون المقدس بقليل .

ومع التسليم بأن لكل عصر قضاياها ، و مواقفه ، و شروطه التاريخية و الموضوعية التي لا يمكن أن تكرر نفسها إلا بقدر ، يحصل الاقتناع بأن الشعر الأموي عبر عن هموم إنسان ذلك العصر لا عن هموم الإنسان الجاهلي . و لئن تقاطع العصران في بعض القضايا ، و الظواهر، و القيم والأحداث ، و اشترك

شعر العصرين في التعبير عن بعض المهموم ، و الهواجس ، و المخاوف و المواقف ، فإن ذلك تقاطع يقره الزمن الآخذة أسبابه بأسباب بعض ، و تلك مشاركة يقتضيها الفن المغتربة نماذجه اللاحقة من أصوله السابقة .

و لن اتخذ التعبير عن تلك القضايا و المواقف طابعا تقليديا اتباعيا ، فإن ذلك لا يعني التكرار بقدر ما يغمز إلى قضية الرمز ؛ فلا شيء يلزم الشاعر الأموي بالبكاء على الطلل ، فقط لأن سلفيه ( امرأ القيس) فعل ذلك .

إن الأمر يتعدى الاتباع إلى الابتداع ، و يتجاوز الإقرار بالقصد إلى إضماره و مواراته خلف حجب اللغة ، و أستار الموضوعات و الأشياء الخسوسة .

و الأمر كله لا يفهم إلا بالتأويل الذي يفرض بكارة النصوص، و يفتح مغاليق العلامات اللغوية المبتوتة فيه ، فيفجر المعاني من الألفاظ تفجيرا ، و يستبطنها من الأعماق استبطانا ، و يعلو بها من المستويات الدنيا و الطبقات المعتمة ، إلى دنا النور ، و آفاق التأويل .

وهذا البحث هو خطوة في هذا المسعى ، هو محاولة استهدفت واحدة من قطوف الشعر الأموي الدانية ، استهدفت « الشعر العذري » الذي رغم ما نذر له من الدراسات الحديثة ، و الدراسات الأكثر حداثة ، لازال يغري الباحثين بالمغامرة ، و يعدهم بمعان بكر لم يسبقوا إليها ، و إيجاءات جديدة لم تنكشف إلا لهم ، و ضلال لم تنهياً لغيرهم . وإذا كانت كثير من الدراسات الحدائية قد أثبتت أن النص القديم عموما ، مترف ممعن في الشراء ، خصب وافر الإنتاج و الخلق ، فإن النص العذري غير مستثنى من هذا الحكم ، بل قد يكون المعني الأول به ، بما يمتلكه من خصوصية منحته تلك القدرة الهائلة على العطاء ، و القابلية الفريدة للخلق و الامتياح الرمزي و التأويلي ، و ذلك ما أعطى الدارس لهذا النص سائحة مسيطرة ركب الدراسات الحدائية ، و فرصة بعثه من جديد ، على نحو يسويه خلقا جديدا أو

وذاك ما يرجو هذا البحث مخلصا تحقيقه ، سيحاول أن ينظر إلى الشعر العذري بآلية قرائية تتبنى فكرة النصية ، و تعتمد مبدأ القراءة المنطلقة من النص لا من محيطه ، وتحاول أن تركز على جانب دقيق يمثل خصوصية هذا الشعر ، وهو بنية « الفضاء الرعوي » في ذلك النص .

وقبل أن تنصرف الأذهان إلى حقول البنيوية ، و ما إليها من مصطلحات ، و مفاهيم ، ومبادئ يحسن التنبيه إلى أن البحث لن يعتمد اللفظة من حيث هي مصطلح علمي مؤسس ، له قيمة منهجية و معرفية أكسبته إياها التنظيرات البنيوية ، و إنما قصارى ما سيريده به ؛ هو الدلالة على تلك العلاقات القائمة بين عناصر مختلفة انتظمها كل واحد ، هو « الفضاء الرعوي » ، أما تلك العناصر فهي كل ما ينبث في الصحراء من جامد و متحرك ، إنسان ، و حيوان ، و مرئي و مسموع و متذوق ، و مشموم و ملموس . تلك الموجودات كلها موجودات شاعرة ناطقة ، إن ليس بالفعل بالقوة ، و إن أخرجها المنطق بقوانينه و ضوابطه ، أنطقها الفن بناموسه المفارق للنواميس .

و أما الفضاء الذي سيعنى هذا البحث بالنظر في أمره في إطار الشعر العذري، فلن يدرس بذلك العمق المنهجي ، و الانضباط الإجرائي الذي عودنا السيميائيون الأفحاح عليه في دراساتهم ؛ بمعنى أن البحث لن يهتم بالفضاء إلا من حيث إنه قناة رمزية للبوح بث الشاعر العذري من خلالها رسائله المحمومة إلى المتلقي و من حيث إنه كل انتظم الأمكنة ، و الأزمنة ، و الأشياء ، و الظواهر في إطار علاقات نسجتها عمليات التفاعل بين تلك الأجزاء و المكونات ، لتنتج في الأخير نصوص معبأة بطاقة رمزية إيحائية لا يشي بها غير التأويل الذي ينحت من العلامات اللغوية ما تكاثف عندها من معان ، و دلالات دفينية ، تشكل آخر الأمر البنية العميقة للنص ، و تأخذ بيد القارئ إلى مستويات هي دون المستوى السطحي الأول ، و في كل هذا هو سيعول على الفضاء ، بما ينطوي عليه من مدركات الحواس ، و ما تحيل عليه عناصره من إحساسات و عواطف و أفكار ، و رؤى .



في فضاء المرعى إذن ستسرح فصول هذا البحث ، و على مكونات ذلك الفضاء ومواده الأولية ستتوزع أسئلة تصوغ مجتمعة الإشكالية الخورية للبحث ، و التي مؤداها: « كيف أسهم الفضاء الرعوي في تشكيل جمالية النص العذري ، و تكوين عالم إبداعي خاص به ؟ ، أو كيف استغل ذلك الفضاء في شحن العلامات اللغوية بذلك الزخم الهائل من الإيحاءات و الرموز؟ . » ، ومن رحم هذا السؤال نشأت دواعي البحث ، الذي تركز على نص سبقت الإشارة إلى قدرته على استفزاز فضول الباحثين ، لما يتوفر عليه من خصائص الثراء الرمزي ، و الترف الإيحائي ، مما يجعله يعد بفضاء فسيح للمساءلة و المناقشة ، و التحليل ، و التعليل ، و الاستقراء ، و التأويل و الخلوص - في الأخير - إلى نتائج تبلغ حدا لا بأس به من الإقناع ، تشتمن ذلك العمل ، و تقضي بمشروعية تواجده بين الدراسات .

وقد يضاف إلى هذا السبب سبب آخر ، هو ذلك الحضور المكثف للمكان مدغوما بعنصري المرأة و الزمن ، على نحو لافت و مطرد في ثنايا النص العذري ، مما يستثير فضول القارئ لإيجاد تفسير لهذه الظاهرة ، و صياغة قراءة تسلط الضوء على رمزية هذا المثلث ، الذي يستبعد أن تكون الصدفة أو العفوية أو التقليد قد جمعت بين أطرافه . ومن هنا سيحاول البحث أن يتبين طبيعة تلك العلاقة انطلاقا من النص واهتداءً ببعض من النتائج ، و المعطيات ، و الحقائق التي انتهت إليها بحوث اتصلت بمن النص العذري قبله غير أن نسبة استفادته من كل منها تفاوتت من دراسة إلى أخرى ، كما أن تلك الاستفادة لا تعني الموافقة في كل الأحيان ؛ فثمة قراءات ، و نتائج و قف البحث منها موقفا سلبيا .

ومن جملة الدراسات التي استرشد منها البحث ، دراسة ( يوسف اليوسف ) الموسومة بـ « الغزل العذري ، دراسة في الحب المقموع » ، و التي تبنى فيها المنهج النفسي و طبقه بمصطلحاته وخطواته الإجرائية ، كما استعان ببعض الخطوات الإجرائية للمنهج

الاجتماعي . و لا شك أن الناظر في هذه الدراسة سيعترف للباحث بأنه وفق إلى حد بعيد في تفسير ظاهرة « العذريّة » و إيجاد أسباب مقنعة و موضوعية لبروزها ، كما أنه نجح في تعمق النص العذري ، و التوصل إلى قيم جمالية مهمة من خلال مناقشته لبعض الظواهر المطردة في النص العذري كظاهرة « سجع الحمام » و « الطيف » و ظاهرة « النوستالجيا » ، و مسألة « الرقابة » ، فدفع بذلك قسمة القراءة الأفقية والسطحية . غير أن اشتغاله على المنهج النفسي ، ضيع عليه العديد من النتائج التي كان من الممكن أن يصل إليها لو استفاد من الإمكانيات القرائية التي تتيحها المناهج الأخرى .

أما الدكتور ( عبد القادر القط ) ، فقد كان أكثر انفتاحا على مناهج البحث الأدبي في دراسته الموسومة بـ « في الشعر الإسلامي و الأموي » ، فهو - وإن لاذ بالمنهج الفني أكثر من غيره - فإنه لم يزهّد في آليات مناهج أخرى كالمناهج النفسي ، و المنهج الاجتماعي ، و المنهج التاريخي وقد استعان بآليات هذه المناهج ومكتسباتها المعرفية في تحليل ظاهرة « العذريّة » واستجلاء أسبابها ، التي أوعزها إلى أربعة حقول هي « الدين » ، و « الحضارة » و « السياسة » ، و « الاقتصاد » ، و يذكر هنا أن الدكتور ( عبد القادر القط ) ، بعد أن أعطى قراءته الخاصة لـ « العذرية » و أسبابها انكفاً على دراسة بعض النماذج العذرية ، وإبان ذلك أظهر قدرة متميزة على استنتاج النصوص ، و اكتشاف رمزية بعض الموضوعات كـ « البرق » و « النار » و « الناقة » ، إلا أن ذلك لم يتعد مجرد ملاحظات خاطفة سريعة ، لم تستوف حقيقتها من التوسع و الشمول ، لا يلبث بعدها أن يعود إلى معالجة العناصر الجزئية المعهودة في دراسات ما قبل الحداثة ، مثل الصورة ، و اللغة ، و الموسيقى ، ومع ذلك تبقى دراسة الدكتور ( عبد القادر القط ) من أكثر الدراسات جدية ، و أوكدها إفادة للدارس في هذا المجال ، كما أنّها كانت أقرب إلى النص العذري ، و أشد التصاقاً بمنته من أخرى معاصرة لها ، و حسب الدارس أن يقلب صفحات كتاب « جميل بثينة و الحب العذري » لـ ( خريستونج ) ، حتى يذهله اتساع الهوة بين النص العذري والنص الموازي ( الدراسة ) ، لقد أنفق الباحث جهداً كبيراً في

تقصي حياة كل من (بثينة) و(جميل) ، وجمع أخبارهما من بطون المصادر ، بعد أن ملأ صفحات عديدة متحدثا عن أحوال قبيلة « عذرة » ووصف منتجعها ، و طبيعتها ، و خصال أفرادها ، و طبائعهم حتى إذا فرغ من ذلك كله ، بسط القول في أوصاف بثينة ، وأخلاقها وما كان من أمرها مع (جميل) ثم طرح إشكالية عفتها وفجورها ، فناقش وحلل ، و حاجج وجمع القرائن التاريخية و غير التاريخية ، وإبان هذا كله لم يكن يلتفت للنص العذري إلا لماما ، و بقدر ما يفيد في التعرف على الصفات و الطباع ، و الأخلاق ، و الملل والنحل ، و غير ذلك من المواضيع التي يُعنى بها المـؤرخ والموسوعي ، و النفساني ، وعالم الاجتماع والأنثربولوجي ، لكنها لا تعني الناقد الأدبي أو القارئ الباحث عن اللذة الفنية ، و المتعة القرائية إلا بأقل من هؤلاء جميعا و غيرهم .

و الواقع أن النص العذري لم يستوف حقه من التعمق ، و لم يقيض له من الدراسات ما كشفت غوامضه وسبرت أغواره ، و أتاحت فرص الامتياح من نبعه الصافي و قاعه الزاخر بالدرر من المعاني و الإيجاءات ، إلا بعد ظهور موجة الحدائثة التي أسهمت بما استحدثته من مناهج و إجراءات ، و آليات قرائية متميزة ، في الكشف عن جماليات و آفاق ، و رؤى ، كما دلت على أماكن للإشعاع الفني و الإمتاع ، لم تخطر على بال أحد من الدارسين المتقدمين ، و يأتي كتاب الدكتور (محمد بلوحي) المعنون بـ « الغزل العذري في ضوء النقد الحديث» في طليعة هذه الدراسات ؛ حيث أضاء الباحث جانبا مهما من النص العذري و قرأه بعيون حية ، و ذهن وقاد ، و ذائقة فنية مكنتها آليات و مكتسبات مناهج النقد الحديثة التي استضاء الباحث بها ، من استيعاب جماليات القصيدة العذرية ، و الوقوع على عدة مفاتيح يسرت الولوج إلى أعماقها .

و كانت من جملة القضايا التي أثارها الباحث في هذا المؤلف إشكالية العلاقة بين «العذرية» و«الصوفية» ، التي كان أحد الباحثين قد سبقه إليها و هو الدكتور (إبراهيم عبد الرحمن محمد) الذي أخذ عليه الدكتور (بلوحي) توفيقه بين الظاهرتين محتجا في ذلك ببعض الفروق التي رآها جوهرية ، كما وقف

متأملًا المقدمة الطللية في القصيدة العذرية ، و انتهى إلى استخلاص بعض الخصائص التي تميزها عن المقدمة الطللية الجاهلية . هذا فضلا عن حديثه المستفيض عن ظاهرة «النوستالجيا» و غير ذلك من المواضيع التي يشهد تحليله لها ، على تعمقه للقصيدة العذرية واستيعابه لجمالياتها ، و تقديره لمستواها الفني ، الذي لا يقل عن القصيدة الجاهلية التي ظل الاعتقاد بتبعية القصيدة العذرية لها ، سائدا إلى وقت متقدم جدا .

وإذا كانت المراجع المذكورة و أخرى غيرها ، قد أفادت البحث بطريقة مباشرة بوصفها متصلة بالنص العذري تحديدا ، فإن ثمة مراجع أخرى أفادت البحث إفادة جمة ، و إن لم تكن قد خصت الشعر العذري بالحديث و بالتحليل ، و حسب البحث منها ألما أنارت طريقه ، و عادت مسلكه إلى القراءة العميقة المستكنهة لمواطن الجمال ، و مكامن الإثارة و الإمتاع ، و المستجلية لظلال الألفاظ ، و إيجاءات العلامات .

ومن هذه الدراسات التي لا يسع البحث إلا أن يقر بفضلها عليه كتاب « أدبنا القديم و النقد الجديد » للدكتور (وهب أحمد رومية) ، و كتاب «قراءة ثانية في شعر امرئ القيس» للدكتور (محمد عبـد المطلب) ، و كتاب «قراءة ثانية في شعرنا القديم» للدكتور (مصطفى ناصف) ، و كتاب « الشعر الجاهلي وقضاياها الفنية و الموضوعية » للدكتور (إبراهيم عبد الرحمن محمد) ، و كتاب «تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي» للدكتورة (ثناء أنس الوجود). مثل هذه الدراسات آمنت بأن الذات الشاعرة - أيا كان العصر الذي تنتمي إليه - ذات قلقة تحلم بصياغة جديدة للعالم يعبر عنها الشعر الذي - هو في جوهره - لعبة لغوية تهدف إلى بناء الإنسان من الداخل، و التغـيير الحقيقي و المثمر إنما يبدأ من الإنسان ، وهذا الإنسان هو القارئ الذي أهمله النقاد القدامى ، و الجاحظ أولهم حينما جعل " المعاني مطروحة في الطريق" مانحا بذلك المزية للفظ الذي هو من إنتاج المبدع طبعاً ، و اعتد به النقاد المحدثون أيما اعتداد و الدكتور (عبد الله محمد الغدامي) و واحد منهم ، وذلك حين نقل المعنى من بطن

الشاعر إلى بطن القارئ في كتابه «تأنيث القصيدة و القارئ المختلف»<sup>1</sup>»، وبين الباحثين مضي البحث يتقصى نصه و لسان حاله يقول : " اللفظ مطروح في الفضاء الرعوي و المعاني مطروحة في بطني أنا القارئ" ، بعد أن خط لنفسه خطة مكونة من خمسة فصول تصدرها مدخل نظري عني بالفضاء من حيث هو مصطلح نقدي لم يحصل الاتفاق على تعريف واحد له ، لما يلبسه من مصطلحات أخرى كـ« المكان » و« الحيز » و ما إليهما ، مما يدخل في حكم المرادفات . و إذ فرغ البحث من استعراض أهم الآراء التي أدلت بدلوها في الموضوع ، دلف رأساً إلى موضوعه الرئيس ، وهو «بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري» . وقد هداه استقراؤه لدواوين الشعراء العذريين الخمسة - (مجنون ليلى) ، و (جميل بثينة) ، و (قيس لبي) و (كثير عزة) ، و (هدبة بن خشرم) فضلاً عن ما وصلنا من شعر (عروة بن حزام) ، و المبتوث قبي «الأغاني» و« ذيل الأمالي » - إلى توزيع مادة البحث على خمسة محاور عني كل فصل بالنظر في محور من هذه المحاور .

انسرح الفصل الأول في الفضاء الطبيعي الخارجي الذي احتضن النص العذري ، فانتهى إلى التمييز بين ثلاثة أفضية ، هي فضاء الخصب الذي تعادله - فنيا - لحظة ما قبل الطلل ، و فضاء الجدب الذي تكافئه - رمزياً - لحظة الطلل ، و بينهما يوجد فضاء الانتقال الذي تمثله - فنيا - فكرة الظعانن .

أما الفصل الثاني فقد اختار أن يتوغل في أعماق الذات الشاعرة فيجلو غوامضها ويتبين بواعث بجهتها ، و أسباب انقباضها ، و يستشف مناط أحلامها و آمالها ، و مفجر آلامها و فجائعتها . و قد كان « المكان » - لكونه القطب المحوري الذي عول عليه النص العذري في تشكيله الفضائي - المفتاح السحري الذي مكن البحث من معرفة ذلك كله ؛ حيث استطاع أن يرصد

1 - عبد الله محمد الغدامي : "تأنيث القصيدة و القارئ المختلف" ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص : 143 - 142 .

نقاطا ثلاثا تقاطبت فيها الذات الشاعرة مع المكان ، هي المكان « الذكرى » ، المكان « الحلم » ، المكان « الميتافيزيقا » ، و لدى كل نقطة من هذه النقاط استعرض البحث نماذج نصية ممكنة تحليله لها، من التوغل أكثر في عوالم النص العذري .

أما الفصل الثالث فقد جاوز فضاءه الفضاء الطبيعي ، و الفضاء الداخلي للذات الشاعرة ، إلى فضاء «الأخر» امرأة ، و مجتمعا ، وثابتا ، ومع هذه الأطراف ، دخل الشاعر في علاقة جدلية وسمها الاتفاق حيناً و الاختلاف حيناً آخر ، غير أن الثابت فيها ، هو أنها أبانت عن نظرة متميزة للوجود وفلسفة خاصة في الحياة ، أثمرت تلك الرؤى و الأفكار التي حملتها لنا العلامات اللغوية المبتوثة في ثنايا النص العذري .

و حرصا من البحث على استيفاء أكبر قدر ممكن من المعاني الخفية ، وتحديد أهم خطوط الدلالة في النص ، عمد في الفصل الرابع إلى تحليل « الصورة » ، بعد أن لاحظ أن لها دورا ذا بال في التشكيل الدلالي و الجمالي للنص . ونظرا لتركيز الشاعر العذري على موضوعات بعينها في صياغة صورته ، وهي «المطر» و «الليل» و «الطير» ، و بعض الحيوانات كـ«الناقة» و « الفرس » و « الذئب » ، فقد ارتأى البحث أن يقيد مجال دراسته للصورة في إطار هذه العناصر الأربعة ابتغاءاً للتعقق و تحاشيا للإطالة ، و اغتناء بالقليل الأهم عن الكثير الأقل أهمية .

أما الفصل الخامس ، فقد وقّف على « التشكيل الموسيقي » الذي صنعته عناصر مختلفة تعاضدت في الكشف عن طرف مهم من مخبوءات النص و مكوناته ، كما أنها وفرت بتلاحمها ، جانبا جماليا إيقاعيا يسر للنص السبيل إلى أفئدة المتلقين .

وإذ ارتحل البحث في النص العذري ، معالجا هذه القضايا و الموضوعات ، سلك منهجاً نصياً تكاملياً منفتحا على كل الطرق و الدروب الموصلة إلى البنية العميقة للنص .

وقد استعان في ذلك بعدة خطوات إجرائية من مثل التقصي ، و الاستقراء ، و التحليل ، و الاستنباط و التأويل ، و التفسير ، و رصد الأصوات التاريخية ، و الأسطورية ، وهي كلها خطوات إجرائية تنتمي لعدد من المناهج النفسية ، و الاجتماعية ، و التاريخية والسيمائية ، و حتى الأسطورية .

وهم البحث في كل هذا ، هو الكشف عن أبعاد النص القرية و البعيدة ، و غاية الباحثة هي أن يلقي لدى مقيمه من أعضاء لجنة المناقشة الموقرة القبول الحسن ، فهي إذ تعرض عليهم - على استحياء - عملها المتواضع ، إنما تطمع في أن تعود أدراجها ، و قد افتكت لعملها نورا و لو يسيرا من الرضى و القبول .

ولئن تحقق لها ذلك ، فليس لها أن تنكر فضل أستاذها المشرف الدكتور ( الاخضر عيكوس ) ، فله عليها جميل لا يستوفيه الشكر ، و حق لا يؤديه الامتنان ؛ إذ أنار طريق البحث ورعاها ، و تعهد به بالتصحيح و التقييم ، و بذل له من وقته ، ما يسع قراءته و الوقوف على أخطائه و هنئاته و اقتراح ما يراه الأصوب و الأسلم من دون أن يغلق فضاء المناقشة و المحاوره ، و الأخذ و الرد ، فله منها وافر الشكر و خالص الامتنان ، و من الله جميل الثواب ، و حسن الجزاء .

والله ولى التوفيق .

## II \ المدخل

### أسئلة الفضاء

1. الفضاء لغة
2. الفضاء اصطلاحاً .
  - أ- في التراث .
  - ب- الفضاء في الخطاب النقدي العربي المعاصر .
    - المكان معادل للفضاء .
    - الحيز بديل للفضاء .
3. تقسيمات الفضاء .
  - الفضاء الجغرافي
  - الفضاء الدلالي
  - الفضاء كمنظور
  - الفضاء النصي



- إن العنت الذي قدر للباحث في مجال الفضاء الروائي أو الشعري أن يتكبده ، لا يُنسب إلى قلة الدراسات المنجزة في هذا الموضوع ، بقدر ما يُعزى إلى ذلك الكم الهائل من المفاهيم التي عدلت عن التجانس و الاتساق ، إلى التباين والاختلاف ؛ فحتى الآن لم يستطع الباحثون ، أن يتواضعوا على مفهوم واحد لمصطلح الفضاء ، يمكن للباحث أن يطمئن إليه و يحتكم ، إذا ما عنّ له عائق في معرض القراءة الفضائية للنصوص .

وهنا يغدو إجراء مسح شامل يرصد سيرورة " الفضاء " في الخطاب النقدي العربي خيارا لا مفر للباحث منه ، إذا ما أراد أن يؤسس دراسته على مهاد نظري صحيح ، على أن يتخير من المفاهيم أكثرها أهمية ، و أوفرها إسهاما في توجيه الدراسات النظرية و التطبيقية . كل ذلك من أجل الخروج بتصور عام يستوعب كل الاجتهادات و الإضافات ، دون أن يلزم نفسه بتلقيها كما تُتلقى المسلمات من الأمور . فجل ما يُطلب منه في هذا المقام ، هو أن يبين عن التصور الذي سيعتمده في قراءته التحليلية التطبيقية التي عليها أن تفتك له اعترافا بوفائه لما انطلق منه من مقدمات منهجية من جهة ، و بكفاءة هذا التصور و قدرته على تعمق النص الأدبي ، و هتك أستاره ، من جهة أخرى .

ذلك ما يطمع هذا المبحث في تحقيقه ، سيحاول أن يستقرئ ما تنهى إلى يديه من مفاهيم و آراء ، و يقدمها بشيء من التحليل ، و بكثير من الإيجاز ، ممهدا بذلك السبيل إلى الدراسة التطبيقية . كل هذا بعد أن يقضي حاجة " الفضاء " من معاجم اللغويين .

## (1) - الفضاء لغوة :

- " الفضاء ما استوى من الأرض و اتسع " <sup>1</sup> ، هذا ما قاله ( ابن منظور ) نصًا ، و ذلك ما نفهمه من ( الفيروز ابادي ) معنىً ، حينما يبسط القول في معنى الفعل الثلاثي " فضا " ، فإذا " فضا المكان فضاء و فضواً ، فكأنه اتسع " <sup>2</sup>

و " الفضا " عند ( الفيروز ابادي ) لا يبعد في دلالاته عن " فضاء " ( ابن منظور ) .  
يقول هذا من يقرأ له قوله : " و الفضاء الساحة و ما اتسع من الأرض " <sup>3</sup> .  
أما ( ابن فارس ) فقد أسفر التثام حروف ( الفاء و الضاد و الحرف المعتل ) عنده عن : " أصل صحيح يدل على انفساح في شيء و اتساع ، من ذلك الفضاء : المكان الواسع " <sup>4</sup> .

و يعرج بنا ( ابن منظور ) - على عادة اللغويين القدامى لا يطمئنون إلى قاعدة يستنبطونها ، أو معنى يستخرجونه ما لم يلوا أعناقهم صوب المنابع الأصيلة للغة ممثلة في القرآن الكريم ، و الحديث النبوي و الشعر الجاهلي - على مواطن ورد فيها لفظ " فضا " ، و يشرح معناه بما يصدّق مقاله الأول ، أو يضيف معنى آخر أقل شيوعاً من المعنى المذكور ، كما هو شأن معنى " الانتهاء " ، الذي قد يفضي إليه لفظ " الإفضاء " في بعض المواطن . يقول ( ابن منظور ) : " الإفضاء : في الحقيقة الانتهاء . ومنه قوله تعالى : " و كيف تأخذونه و قد أفضى بعضكم إلى بعض " ، أي انتهى و أوى " <sup>5</sup> .

ومن الأحاديث يعثر على واحد يراد به الدعاء ، نصه : " لا يفضي الله فاك ومعناه أن لا يجعله فضاء لا سن فيه " <sup>6</sup> .

<sup>1</sup> - ابن منظور : " لسان العرب " ، ج 15 ، دار صادر ، بيروت ، ط 3 ، 1994 ، ص : 157 .

<sup>2</sup> - الفيروز ابادي : " القاموس المحيط " ، الجزء 2 ، تحقيق : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص : 1731 .

<sup>3</sup> - الفيروز ابادي : المصدر نفسه ، الجزء 2 ، ص : 1731 .

<sup>4</sup> - ابن فارس : " معجم مقاييس اللغة " ، المجلد الرابع ، تحقيق : /د/ عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، ص : 508 .

<sup>5</sup> - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 15 ، ص : 156 .

<sup>6</sup> - نفسه ، ج 15 ، ص : 158 .

و قصارى ما يمكن قوله في معنى لفظ " الفضاء " - بعد كل ما تقدم - أنه مكان ، و أن له من الصفات السعة و الاستواء ، و إذ يضيف ( ابن منظور ) صفة ثالثة هي الفراغ و الخلو، حيث يقول : " **الفضاء الخالي الفراغ الواسع من الأرض** " <sup>1</sup> ، تغدو الصحراء - لاتساعها و خلوها و استوائها - حقيقة بهذا الاسم ، ذلك ما يؤكد ( ابن منظور ) بقوله : " **والصحراء فضاء** " <sup>2</sup> .

هذا مجمل ما رشح في وعاء لفظ " الفضاء " من معان في المعاجم العربية . أما المعاجم الغربية ، فسندف فيها على معاني اللفظ المقابل للفضاء ، و نقصد به : (L'espace) ، أو (Space) قصد تبين الأصل اللغوي لذلك اللفظ الذي أضحى مصطلحا سيّارا قفز إلينا في جملة ما قفز من مصطلحات النقد المعاصر .

ورد في قاموس " لاروس " ( LAROUSSE ) أن الفضاء ( Espace ) ، يراد به " **امتداد مبهم يشمل كل الأشياء و يحيط بها** " <sup>3</sup> .

و في اللغة الانجليزية يصادفنا لفظ ( Space ) كمرادف للفضاء ، وهو - حسب قاموس أكسفورد - " **فراغ أو مساحة غير مشغولة بين شيئين أو أكثر ، أو بين نقطتين أو أكثر** " <sup>4</sup>

و على الرغم من الاختلاف الملاحظ في هذه النصوص و المتعلق فقط ببعض الجزئيات ، فإنها تتفق جميعا على أن **الفضاء** امتداد لا نهائي يسع كل الأشياء الأرضية ، و قد يصل إلى خارج الكون الأرضي .

و بهذا يتبوأ " الفضاء " الغربي - إن جاز القول - موقعا لا يبعد كثيرا في معناه ودلالته عن " **الفضاء** " العربي ؛ فالامتداد، و الخلو، و السعة صفات لا افتراق عندها ، أما ما تعلق بصلة **الفضاء** بالجو ، أو الكون الخارجي في التصور الغربي ، و اقتصاره على الكون الأرضي في التصور العربي ، فهو من قبيل الاختلاف الحاصل بين البيئات و العصور . و الذي قد يترسخ أكثر على مستوى الاستعمال الاصطلاحي.

<sup>1</sup> - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 15 ، م س ، ص : 156 .

<sup>2</sup> - نفسه ، الجزء 15 ، ص : 157 .

<sup>3</sup> - LAROUSSE / VUEF, FRANCE, 2001 ,P:155 .

<sup>4</sup> - JON-THAN CROTHER : OXFORD OXFORD UNIVERSITY PRESS , FIFTH EDITIONN, P:1137

## (2) - الفضاء اصطلاحاً :

- لاشك أن مصطلح **الفضاء** الذي هيأته لنا الدراسات النقدية المعاصرة بشيء من الدقة و التحديد ، مع اختلاف نسبي ، يدين ببعض الفضل في تشكله لإسهامات قديمة تقدم بها مؤلفون من فئة الفلاسفة و المتكلمين ، و لا نقول النقاد . لأن العثور على استعمال نقدي مؤسس للفظ الفضاء ولو كان عفويا و غير مقصود أبعد ما يُرجَى في نقدنا القديم . لهذا كان لزاما على كل باحث عن جذور المصطلح أن يلوذ بمصنفات الفلسفة و علم الكلام ، لا من أجل التأصيل طالما أن الأمر يتعلق بتصور فلسفي لا نقدي ، بل من أجل إحداث مقاربة منهجية من شأنها أن تعزز موقع **الفضاء** في الدراسات العربية المعاصرة ، و تمنحه مشروعية التواجد على حساب مصطلحات أخرى قد تنازعه على موقعه ذلك ، امتثالا لأصول علم المصطلح الذي يحبذ المصطلحات ذوات الأصول في التراث «<sup>1</sup>»، و لا يشترط أن يكون استعمالها التراثي مطابقا للمفهوم المعاصر الدقيق ؛ " **فبمضي الوقت يتضاءل الأصل اللغوي لتصبح الدلالة العرفية الاصطلاحية دلالة مباشرة على المفهوم كله** " <sup>2</sup> ، ولما كان التطور من سنن العلوم و المعارف ، ولما كان المصطلح أداة للمعرفة ، وهو في الحين نفسه نتيجة لها - من حيث إنه يشكل موضوع علم قائم بذاته ( علم المصطلح) - خاضعا لهذا الناموس . فنحن لا نشك في أن التصور الذي يثيره في أذهاننا اليوم مصطلح الفضاء هو حصيلة تنقله في مدارج العلم و الفلسفة و الأدب . هذا ما يؤكد لنا الدكتور ( حسين نجمي ) بقوله : " **ذلك أن ما كان يفهمه قدماء اليونان ، أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء ، ليس هو ما فهمته أوروبا النهضة أو أوروبا القرن التاسع عشر ، و ليس هو ما نفهمه اليوم من هذا المفهوم في مجموع استعمالاته و توظيفاته الإستيعابية و الأدبية و الفلسفية** " <sup>3</sup>.

### أ- الفضاء في التراث :

<sup>1</sup> - د / محمود فهمي حجازي : " الأسس اللغوية لعلم المصطلح " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، د - ت ص : 251 ( عن ملحق بـ " المبادئ الأساسية في اختيار المصطلحات العلمية و وضعها في ندوة توجيه منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي " 18 الرباط 20 - 02 - 1981 ) .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 16 .

<sup>3</sup> - د/ حسين نجمي : " شعرية الفضاء / المتخيل و الهوية في الرواية العربية " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ط 2000 ، ص : 36 .

- لقد عولجت إشكالية الفضاء في تراثنا الفلسفي على أنها جزئية صغيرة تدخل ضمن مبحث كبير هو مبحث المكان ، الذي خلق إشكالية معقدة تعاطى معها الفلاسفة و المتكلمون بكثير من الجدل ، نظرا لتداخلاته مع مباحث أخرى مثل مشكلة الزمان و غيره ، فضلا عن تعدد وجهات النظر المتعلقة بنقاط بعينها تدخل في تشكيل ماهيته ، مثل تلك التي تطرح فكرة الأزلية ، و الجوهر ، و العرض، و الفراغ ، و ما إلى ذلك من المسائل التي تُعنى الفلسفة بها.

ولقد أغنى (محمد بن الشريف الجرجاني) الباحثين عن التنقيب عن التعريفات والحدود التي وضعها الحكماء للمكان بقوله: " وهو عند الحكماء السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر في الجسم المحوي" <sup>1</sup> ، أما خلاصة ما فهمه ( محمد بن الشريف الجرجاني ) من المتكلمين في عرضهم لمفهوم المكان فهو " الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم و ينفذ فيه أبعاده " <sup>2</sup>.

فالمكان حسب هذا التصور موجود إذا وُجد ثمة ما يشغله ، و إلا عُدَّ والعدم سيان . أما الفضاء فلا نكاد نعثر له على معنى واضح في تصور الفلاسفة . بعض النصوص توفق بينهما فتجعل لهما معنى واحدا ومنها هذا الذي مؤداه : " وقيل أيضا أن المكان هو الفضاء الذي يكون فيه الجسم ذاهبا طولاً و عرضاً و عمقا ، وأن كل جسم مثله سواء ، فإن كان الجسم مدور الشكل أو مربعا لا أصغر و لا أكبر ، حتى قيل في المثل إن المكان مكيال الجسم " <sup>3</sup> ، ولكنه يختلف عن الخلاء الذي عرفه الخوارزمي قائلا : " هو المكان المطلق الذي لا ينسب إلى متمكن فيه ، وعند أكثر الفلاسفة أن لا خلاء في العالم و لا خارج العالم " <sup>4</sup> ، و بهذا يكون الفضاء مرادفاً للمكان ومختلفا عن الخلاء في عرف الفلاسفة ، على عكس ما يذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين الذين جعلوا الخلاء مرادفاً ثالثاً في المعجم الفلسفي العربي ، نقول هذا و في ذهننا الدكتور (حسين نجمي) الذي أكد هذه العلاقة الترادفية في معرض حديثه عن

<sup>1</sup> - الجرجاني( علي بن محمد الشريف ) : " كتاب التعريفات " ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 2000 ، ص : 244 - 245 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص : 244 - 245 .

<sup>3</sup> - " رسائل إخوان الصفا ، و خالان الوفاء " ، المجلد 2 ، دار بيروت للطباعة و النشر ، 1983 ، ص : 12 .

<sup>4</sup> - الخوارزمي ( محمد بن أحمد بن يوسف ) : " مفاتيح العلوم " ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ، ص : 159 .

التطور التاريخي للفضاء ، يقول : " غير أن هذا المفهوم الفضاء ( و يسميه الفلاسفة العرب : المكان - الخلاء - الملاء - الأين ) ... " <sup>1</sup> .

و أيًا كانت العلاقة التي تصل الفضاء بالخلاء ، و الملاء ، و الأين ، فالثابت أن المكان هو صنفه و رديفه على مستوى الطرح المفهومي المصطلحاتي ، و هذا ما أزعج الدكتور (عبد المالك مرتاض)، فقال مستاءا : " وإنما المزعج في تمثيل الفلاسفة المسلمين هو عدم ميزهم المكان (Lieu) عن الحيز\* (Espace) و الحيز من المكان ، مع أنهم مفهومان مختلفان في مقررات الفلسفة العامة ، إذ كل منهما يذكر في بابه لا في باب الآخر. " <sup>2</sup>

و لا ندري أيًا من المقررات الفلسفية العامة يقصد ( مرتاض ) ، و لو افترضنا أنه يعني مقررات الفلسفة الغربية المعاصرة ، لوجد من يعارضه بهذا الخصوص؛ فنحن لا نجد في بعض الموسوعات و الدراسات الفلسفية أي فرق يذكر بين المصطلحين ، ننظر في " موسوعة لالاند الفلسفية " مثلا ، فنلفي لفظ (Espac) الفرنسي معادلا للكلمات العربية التالية : [ مكان / مجال / فضاء / مدى ] . و يقابله في الانجليزية (Space) ، و في الألمانية (Raum) ، و في الإيطالية (Spazio) <sup>3</sup> . أما مقررات الفلسفة العربية مثل " المعجم الفلسفي " لـ(جميل صليبا) فلا نظن بأن الدكتور ( مرتاض ) يعنيه بأي وجه من الوجوه ، لأنه أمعن هو الآخر في الخلط بين المصطلحين ، و على نحو أثار استنكار الدكتور ( مرتاض ) نفسه . فقد عرف ( جميل صليبا ) المكان قائلا : " المكان ، الموضع ، و جمعه أمكنة ، وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم ، وهو مرادف للامتداد ، و يرادفه الحيز " <sup>4</sup> ، وذلك بعد أن رصد ما يقابله من مرادفات في اللغات : الانجليزية

<sup>1</sup> - د/ حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 36- 37 .

\* - أصر الدكتور ( عبد المالك مرتاض ) على تسمية " الفضاء " بـ " الحيز " ، و سنفصل ذلك في موطن لاحق من هذا المدخل .

<sup>2</sup> - د/ عبد المالك مرتاض : " السبع معلقات [مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها] ، من منشورات اتحاد كتاب العرب ، 1998 .

ص : [www-awu-dam-org](http://www-awu-dam-org)

<sup>3</sup> - أندريه لالاند : " موسوعة لالاند الفلسفية " ، المجلد : 1 ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 2 ، 2001 .

ص : 362 .

<sup>4</sup> - د/ جميل صليبا : " المعجم الفلسفي " ، الجزء 2 ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، 1994 ، ص : 412 .

والفرنسية و اللاتينية ، ففي الانجليزية يقابله (Space) ، و في الفرنسية يعادله (Espace) ، وفي اللاتينية يشاكلة (Spatum)<sup>1</sup> .

ووفق هذا التعريف يمكننا أن نسم المكان أو (L'espace) - حسب رأي جميل صليبا- بالبذخ من حيث المرادفات ؛ فهو فضاء ، و حيز ، و موضع ، و محل ، و امتداد . بيد أن هذا البذخ المصطلحاتي سرعان ما يوقعه في تناقض غريب ؛ فإذا المحل الذي كان قبل قليل صنو المكان و رديفه في المعنى ، يستحيل إلى لفظ أجنبي يفترق عنه في " أن المحل يدل على العلاقات التي تعين وضع الجسم بالنسبة إلى غيره ، في حين أن الامتداد أو المكان يدل على الفراغ اللانهائي المحيط بالأجسام كلها"<sup>2</sup> ويؤكد هذا الفرق في المقال الذي عقده للأين في موضع آخر من المعجم ، حيث يجعل المحل هذه المرة مقابلا لـ " أين " الذي " أطلقه الفلاسفة على المحل الذي ينسب إليه الشيء "<sup>3</sup> .

و الحق أن المرء ليقف كالمتعجب حين يرى ( جميل صليبا ) قد دنا بتلك المفاهيم الفلسفية إلى هذه الحال من اللبس و التعتيم ، و حتى و إن استطاع أن يغفر له ذلك على اعتبار أنها ظاهرة تكررت في أكثر من مرجع أو مصدر أو دراسة – على تفاوت فيما بينها – ، فليس في الوسع غفران ذلك التناقض الصارخ الذي يُستتكر في كل مجال فكيف إذا تعلق الأمر بمؤلف يُنسب إلى حقل الفلسفة و المنطق القائمة أسسه على مبدأ عدم التناقض .

و نعود إلى استكناه موقف الدكتور ( عبد المالك مرتاض ) الذي كنا ألمعنا إليه قبل قليل ، و المتعلق بعمل ( جميل صليبا ) في مقالتيه المخصصة إحداهما لمصطلح "الأين " في الجزء الأول من معجمه الفلسفي ، و الأخرى لمصطلح " المكان " ضمن جزئه الثاني .

أعلن في البدء عن رفضه التوفيق بين المكان و ما يصر على تسميته بـ "الحيز" (الفضاء) قائلا: " و أيًا كان الشأن فإن المكان لدى جميل صليبا هو الحيز نفسه

<sup>1</sup> - د / جميل صليبا : " المعجم الفلسفي " ، الجزء 2 ، م س ، ص : 412

<sup>2</sup> - نفسه ، الجزء 2 ، ص : 412 .

<sup>3</sup> - نفسه ، الجزء 1 ، ص : 188 .

بصريح عبارته ، لا فرق بينهما و لا تمييز ، ولا اختلاف في معناهما ، و لا ابتعاد هذا ذاك ، و ذلك هذا ، فأبي مفكر اصطنع الحيز فهو يريد أو يجب أن يريد إلى معنى المكان ، و أيما ناقد استعمل المكان في كتابه أو تفكيره ، فهو إنما يريد غالباً إلى الحيز ، وهذا أمر لا نتفق معه عليه<sup>1</sup> . بعدها لا يلبث (مرتاض) أن يتساءل كالحائر حينما يكشف ذلك اللبس الذي ران على مفهوم المحل ، فهو يقابله حيناً بـ "الأين" في العربية و بـ (Lieu) في الفرنسية ، و طوراً بـ "الحيز" . فلا يملك إلا أن يقول : "بأي القولين أو الأقوال نعمل"<sup>2</sup> .

و الواقع أن هذا السؤال قد يشارك في صياغته كثير من الباحثين و الدارسين ممن أعياهم البحث عن مفهوم مخلص يحسم الخلاف ، و يرسم الحدود بين مصطلحين ظلاً يتبادلان الأدوار منذ الجهود الأولى للفلاسفة و المتكلمين ، إلى بدايات الاشتغال النقدي النظري و التطبيقي على مصطلح الفضاء . و من هنا يغدو اتهام الفلاسفة المسلمين و حدهم بالخلط بين مصطلحين أصلهما التمايز ، حكماً جائراً ما لم يُدس في القفص نفسه فلاسفة و نقاد معاصرون ، كان يفترض أن يتجاوزوا هذه التداخلات في عصر حرصت فيه الفلسفة كما النقد على التدقيق و الفصل الصارم بين المصطلحات كمطلب ابستمولوجي ملح .

على أن أصل الخلاف – في رأينا- يعود إلى أن النقاد في عصرنا لم يعنوا أنفسهم بضبط المصطلح و تحديد المفهوم ، قبل أن ينقلوه من حقل الفلسفة إلى حقل النقد، و قد أشار كثير من الدارسين إلى أن مصطلح الفضاء فلسفي الأصول.

ولو أن هؤلاء ، احتكموا لأمهات المعاجم العربية لأمكنهم تلافى هذا الخلاف وذاك التعقيد ؛ و ذلك بالوقوف على المستوى المعجمي للفظين ، و مراجعة الفروق التي وُضعتَ بينهما على مستوى الدلالة اللغوية ، قصد الاستعانة بها على معرفة الفروق التي يجب أن يُنتَبَ إليها على مستوى الدلالة الاصطلاحية . و مع استئناسنا برأي الدكتور (رجاء عيد) ، الذي أرجأ أهم أسباب نشوء إشكالية المصطلح في الفكر النقدي العربي المعاصر إلى فقد التتبع لتنقلات المصطلحات من الدلالة المعجمية

<sup>1</sup> - د/ عبد المالك مرتاض : "السبع معلقات" ، م س ، ص : [www-awu.dam.org](http://www-awu.dam.org)

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : [www-awu-dam.org](http://www-awu-dam.org)



إلى الدلالة النقدية «<sup>1</sup>» نزداد تأكيداً على هذا المطلب . وإذا أتاح لنا هذا البحث فرصة تقديم إسهام متواضع جداً في هذا المجال ، خلصنا إلى تسجيل الملاحظة التالية :

لا أحد من المعاجم التي وقعت بين أيدينا أشار إلى أن المكان هو الفضاء، أو العكس ، وإذا شئنا التذكير بما جاء في " لسان العرب " لأجابنا ( ابن منظور ) : أن الفضاء " هو ما اتسع من الأرض و خلا و استوى " <sup>2</sup> ، بينما المكان هو "الموقع" <sup>3</sup> ، من غير أن تلحق به صفة من الصفات المذكورة .

فبالإتكاء إذن على الدلالة اللغوية ، لا يستطيع عاقل أن يجعل اللفظين في حكم المترادفين ؛ إذ كان المكان هو متعين مادي ثابت مستقر مسمى – في غالب الأحيان- محدود المساحة – ضبطاً أو تقديراً- مأهول في أكثر الحالات ، و كان الفضاء مبهم المساحة و افرها ، غير مأهول و لا مسمى .

وقصارى القول أن الفضاء - معجمياً- غير المكان في لغتنا ، و في لغة غيرنا – كما رأينا - . أما من حيث الاستعمال و بالرجوع إلى مصادر اللغة التي يعتبر القرآن الكريم رافدها الأول ، نجد الفضاء و قد اتخذ صيغة الفعل في قوله عز و جل :

﴿وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ﴾ <sup>4</sup> ، قد خرج إلى معنى الانتهاء كما أسلفنا ، أما في الدعاء النبوي المذكور فقد أفضى إلى معنى الفراغ و الخلو .

و في الشعر الجاهلي يحيلنا لفظ الفضاء الذي و رد في شعر ( لبيد بن ربيعة ) :

فَعَلًا فُرُوعَ الْأَيْهَقَانِ وَ أَطْفَلَتْ  
بِالْجَاهَتَيْنِ طِبَاؤَهَا وَ نَعَامُهَا

وَ الْعَيْنُ سَاكِتَةٌ عَلَى أَطْلَانِهَا  
عَوْدًا تَأَجَّلَ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا <sup>5</sup>»

<sup>1</sup> - د / رجاء عيد : " المصطلح في التراث النقدي " ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د - ت ، ص : 07 .

<sup>2</sup> - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 15 ، م س ، ص : 156 .

<sup>3</sup> - نفسه ، الجزء 13 ، ص : 414 .

<sup>4</sup> - سورة : " النساء " ، الآية : 21 .

<sup>5</sup> - القرشي ( أبو زيد محمد بن أبي الخطاب ) : " جمهرة أشعار العرب " ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د - ت ، ص : 291 .

على ما وضعه له اللسان العربي في الأصل؛ أي المتسع من الأرض و الخالي والمستوي .

و إذا فتشنا عن دلالة المكان في هذه المصادر نفسها ، لألفينا له معنى آخر مخالفا لمعنى الفضاء ، فقد ورد لفظ المكان بمشتقاته المختلفة اثنين و عشرين مرة في القرآن الكريم ، أكثرها الفعل "مَكَّنَ" أو "مَكَّنَ" الذي يراد به " الثبات " و "الاستقرار" في مكان ما<sup>1</sup> ؛ " تمكَّنَ المكان ، و به ، استقر فيه ، و المكين الثابت ، و أمكَّنه من الشيء : أقدَره عليه ، و جعله في قبضته"<sup>2</sup> .

و من الآيات التي استشهد بها (محمد إسماعيل إبراهيم) في هذا المقام ، قوله تعالى : ﴿ مَا مَكَّنِي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ ﴾<sup>3</sup> . و قوله أيضا : ﴿ مَكَّنَّاكُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّنْ لَكُمْ ﴾<sup>4</sup> .

و استنادا لهذه النصوص التي لا نلمح فيها حتى مخايل العلاقة الترادفية المزعومة بين الفضاء و المكان ، نستطيع أن نؤكد أن اللغة في حل من الخلط الذي كان دأب الفلاسفة و المتكلمين قديما ، و ظل ديدن النقاد و الباحثين حديثا ، نستثني منهم نفرا تحلى بالروح العلمية التي تستنكر هذه الفوضى المصطلحية، فعكف على تهيئة مصطلحي الفضاء و المكان لتوظيف منهجي دقيق . على أننا نجد ضمن هذه المحاولات جهودا أخرى انصبت على دراستهما ، لكنها لم تُعنَ بالفصل بينهما منهجيا ، ذلك ما سيتضح من خلال تتبعنا لمسار الفضاء في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

<sup>1</sup> - محمد إسماعيل إبراهيم : " معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية " ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1998 ، ص : 502 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 502 .

<sup>3</sup> - سورة : " الكهف " ، الآية : 96 .

<sup>4</sup> - سورة : " الأنعام " ، الآية : 6 .

## ب- الفضاء في الخطاب النقدي العربي المعاصر

### ٣

بداية ينبغي التلميح إلى الجهد الذي بذله نخبة من الدارسين أسسوا لمبحث الفضاء في الخطاب النقدي العربي من خلال بحثهم في "جماليات المكان". فبكثير من الاجتهاد، ومن الاعتداد أيضا بالمكان كمعطى جمالي تكويني يدخل في تشكيل النسيج النصي بحث (ياسين النصير) في "البنية المكانية في القصيدة الحديثة" وخلص إلى أنسنته - إن جاز القول - بجعله كائنًا ذا عواطف و مواقف، إنه ينظر إليه باعتباره "ممارسة و نشاطا إنسانيين مرتبطين بالفعل البشري، و يحملان من بين ما يحملانه مواقف و عواطف و خلجات و مشاعر و انفعالات الكائن الإنساني بل و كل التفاصيل الصغيرة و، الكبيرة المعلنة و المتخفية، الواقعية و المتخيلة المحتملة و الممكنة، للإنسان عبر تاريخه العام و الخاص"<sup>1</sup>. فليس المكان المرجعي إذن و فق هذا التصور - سوى علامة دالة تحيل على مرجعيات نفسية وأيديولوجية، و اجتماعية، و حضارية، تدخل ضمن نسق تاريخي و فكري عام مشكّلة بذلك "المكان الفني" الذي يظهر بوصفه مركبا يشترك في بنائه كل من العقل، والعاطفة، و الخيال، و اللغة، و يتدخل الزمن كعنصر فاعل تلتقي عنده كل هذه العناصر<sup>2</sup>.

وإذا كان (ياسين النصير) يتحدث عن "المكان الفني"، فإن الباحث - (اعتدال عثمان) تحدثنا عن "المكان الشعري" الذي لا يمكنه أن يمتلك صفة "الشعرية"، إلا إذا حقق مبدأ التجاوز، و تلك المجاوزة إنما تصنعها اللغة تحت إمرة الخيال، فيولد لدينا واقع فني جديد يختلف عن الواقع الأول، اختلافا قد ينأى به إلى الطرف النقيض، "غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - د / ياسين النصير: "البنية المكانية في القصيدة الحديثة"، مجلة الآداب، العدد 34، 1986، ص: 210.

<sup>2</sup> - نفسه، ص: 210.

<sup>3</sup> - اعتدال عثمان: "إضاءة النص"، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط 1، 1988، ص: 06.

و على الرغم من اختلاف الباحثين حول بعض التفاصيل و الأفكار، فإنهما يلتقيان عند نقطة واحدة ، هي أن المكان في الأدب مكون فني غير محايد و لا بريء ؛ فبإمكانه أن يحمل من الدلالات و المعاني ما يسمح له بأن يتسلم مفتاح النص الذي يفك أفعال المعاني المتشظية في جنباته .

هكذا أرادته إمامه الأول في أمة الغرب ، و أمة العرب (غاستون باشلار) أن يكون ، و هكذا تلقاه المتلقون من العرب النقاد ، حتى إذا سمعوا (غاستون باشلار) يقول : " إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا ، ذا أبعاد هندسية و حسب ، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بكل ما في الخيال من تحيز"<sup>1</sup>، حركوا أعلامهم موافقين ، و راحوا تحت تأثير خطأ فادح ارتكبه ( غالب هلسا ) على مستوى الترجمة -يبحثون في المكان من حيث أرادوا الفضاء الذي حاول (غاستون باشلار ) أن ينظر له في كتابه ( La Poétique de L'Espace ) ، فإذا فضاؤه غدا مكانا ( جماليات المكان ) وإذا الكتاب محرف مصحف «<sup>2</sup>» ، و إذا الباحثون يقفون كالحيارى أحيانا و كالمجاهلين للفرق بينهما حيننا آخر . و كانت حصيلة ذلك كله دراسات يعوزها الضبط المنهجي المصطلحاتي ، و أخرى تحاول أن تؤسس - بكثير من العناء - من جديد للمصطلح ، و توطن له ، فيما جنح اتجاه ثالث إلى اصطناع مصطلح آخر ، رأى فيه المخلص من هذه الفوضى ، و الأكثر مناسبة في لغتنا .

و انطلاقا من هذا الواقع يمكننا أن نميز بين ثلاثة مسارات سلكتها الدراسات الفضائية في الخطاب النقدي العربي ، قاد أولها فئة آمنت بتوحد المصطلحين و تماثلهما ، و تزعم أخراها زمرة ناهضت الأولى ، و أصرت على إقامة الحدود بينهما ، فيما قاطعت الثالثة الاتجاهين جميعا ، و جاءت بمصطلح " الحيز " كمصطلح بديل . هذا ما سنفصل فيه فيما يلي .

<sup>1</sup> - غاستون باشلار : " جماليات المكان " ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط5 2000 ، ص : 31 .

<sup>2</sup> - د/ حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 6 ، و انظر المرجع نفسه ، ص : 42 و ما بعدها

● الفضاء معادل للمكان :

- قد لا يخفى على الكثير منا أن السواد الأعظم من الدراسات المخصصة للفضاء الأدبي سواء النظرية منها أو التطبيقية انصبت على الرواية ، لذلك كان الفضاء "الروائي" ، أو الفضاء "الحكائي" هو القطب الذي دارت حوله رحى تلك الدراسات و التي اختزل بعضها الفضاء في الحيز المكاني ، أو ما يطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي<sup>1</sup> ، وهو ما يسميه الدكتور ( مراد عبد الرحمن مبروك ) أيضا "الجغرافيا المكانية" ، و يقصد بها " حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي من حيث حيز المكان الجغرافي للنص ، و حيز التتابع المكاني له وفقا للرؤية الفكرية المطروحة ، و علاقة كل منها بالشخصية و الحدث و اللغة"<sup>2</sup>.

و إذ ندع نحن هذه التفاصيل المتعلقة بالنص السردي جانبا ، وننظر في ما كتب عن الفضاء الأدبي على وجه العموم ، أو فضاء النص الشعري على وجه الخصوص ، نجد إشكالية الفضاء قد و جدت طريقها للانفراج على يد ثلة من النقاد المعاصرين ، لعل أقربهم إلينا زمنيا ، و أشدهم بلاءً الدكتور ( حسين نجمي ) الذي قاد ثورة تصحيحية لصالح الفضاء فتحتها على جبهتين ؛ جبهة هجومية استهدف فيها ( غالب هلسا ) فأمعن في الطعن في عمله، و اتهمه بتضليل الباحثين العرب الذين تلقوا تلك " الهدية المسمومة "<sup>3</sup>» دون أن ينتبهوا لخطرها ، فظلوا حبيسي ذلك المنجز الرديء . أما الجبهة الثانية فقد خصصها للدفاع عن مصطلح الفضاء ومحاولة التمكين له في قناعات الباحثين و دراساتهم ، بعد تخليصه من ريقه المكان ، وقد ارتأى أن تكون أول خطوة يخطوها في هذا المسعى موجهة إلى إعادة

<sup>1</sup> - د/ حميد لحميداني : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2000 ، ص : 53 .

<sup>2</sup> - د/ مراد عبد الرحمن مبروك : " جيولوجيا النص الأدبي " دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ط 1 ، 2000 ، ص : 67 .

<sup>3</sup> - د/ حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 06 .

تعريب كتاب ( غاستون باشلار ) « شعرية الفضاء » " قصد تصحيح و تجاوز  
الجناية الرفيعة للمرحوم غالب هلسا"<sup>1</sup>

غير أن ( حسين نجمي ) لم يكن الوحيد و لا السباق إلى الدعوة لمراعاة الفرق  
المفهومي بين المكان و الفضاء . ففي الثمانينات من القرن الماضي أنجزت دراسات  
أظهر فيها أصحابها بعض الوعي بضرورة الفصل بين المصطلحين . لكن طرافة  
الموضوع و جدته في النقد العربي من جهة ، و غياب آليات التعاطي معه من جهة  
أخرى ، حالا دون صياغة مفاهيم دقيقة تضع حدودا صارمة بين مصطلحين هما  
على درجة من التعقيد و التداخل نعلمها جميعا .

و تأتي توالي الدكتور ( عبد المالك مرتاض ) في طليعة الدراسات التي ترجمت  
ذلك الوعي ؛ إذ سعت على امتداد عشرية كاملة أن تنبه إلى حقيقة اختلاف المكان  
عما يصر على تسميته بـ " الحيز " . و سواء سلمنا بمصطلحه أم لا ، فالثابت أنه  
ظفر بقصب السبق – في حدود ما اطلعنا عليه طبعاً- في الفصل بين المصطلحين .  
ففي دراسته للألغاز الشعبية بمنطقة الغرب الجزائري ينكر على من و صفهم بالنقاد  
التقليديين عدم احتفائهم بالحيز (L'espace) ، وإن حدث و التفتوا إليه – عرضاً-  
فإنهم لا يفهمون منه غير المعنى الجغرافي أو الاجتماعي<sup>2</sup>، و يقرر صراحة في  
دراسته السيميائية التشريرية لقصيدة « أشجان يمانية » أن الحيز ليس مكاناً<sup>3</sup>. ثم  
يصل في كتابه « الميثولوجيا عند العرب » إلى وضع حدود فاصلة بين المصطلحين  
حينما يخرج المكان من دائرة اهتمام النقد ، على اعتبار أنه معطى جغرافي لا ينبغي  
للناقد الأدبي أن يبدي اهتماماً به . على أن الذي يستحق عنايته حقا هو " الحيز"  
ويعلل رأيه هذا بقوله : " ذلك أن المكان كأنما إنما وضع أصلاً للجغرافيا لا للفن  
أي للحقيقة لا للخيال ، ينضاف إلى كل ذلك أن المكان يقف عاجزاً عن احتمال

<sup>1</sup> - نفسه ، ص : 43 .

<sup>2</sup> - د / عبد المالك مرتاض " : الألغاز الشعبية الجزائرية / دراسات في ألغاز الغرب الجزائري " ، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ، 1982 ، ص : 84 .

<sup>3</sup> - د / عبد المالك مرتاض " : بنية الخطاب الشعري / دراسة تشريرية لقصيدة أشجان يمانية " ، دار الحدائق ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص : 75 .

الأخيلة في تحليقاتها المجنحة و الإبداعات في ابتكاراتها الشموس ، فالمكان ينتهي من حيث يبتدئ الحيز ، ذلك هو تصورنا له <sup>1</sup>.

و يمثل هذه الاجتهادات إذن هياً الدكتور (مرتاض) وآخرون غيره تربة صالحة لظهور دراسات جادة صادقة النية في الانتصاف للفضاء ، من حيث هو مخالف للمكان ، مثل الدراسة التي قدمها الباحث المغربي (حميد حميداني) والموسومة بـ «بنية النص السردى» ، تحدث فيها عن ضرورة الفصل بين الفضاء و المكان، بعد عرض مفهوم كل منهما ، لكن انصراف الدراسة إلى النص السردى حرم البحث من الاستفادة من هذه المفاهيم استفادة مباشرة نظراً لخصوصية الفضاء في النص الشعري واختلاف طريقة التعاطي معه ، و خلاصة ما يستطيع البحث الخروج به من هذه الدراسة أن المكان لا يعادل الفضاء ، لأنه أوسع و أشمل منه، كما أنه كفيلاً بأن يؤلف بين مكونات النص فيوزع ظلاله على مساحة النص كلها ، على نحو لا يشترط فيه السفور و التجلي ؛ إذ يمكنه أن يتخفى في مناطق معتمة في انتظار أن تمتد إليه أيادي قراء مهرة ممتازين ، فتخرجه من العتمة إلى النور<sup>2</sup>».

و رغم أصالة هذه الجهود و ريادتها ، إلا أنها لم ترض طموح الدكتور (حسين نجمي) ، الذي يبدو أنه ضاق بسؤال الفضاء الذي شكل عائقاً نظرياً، حال دون نجاحه في إيصال تصوره الخاص للفضاء لجمهور النقاد و القراء جميعاً ، يفهم هذا من قوله: " وما يمكن قوله في هذا المنحى هو أنني بقيت منشغلاً بهشاشة و شحوب الحضور الفضائي في الكتابة الأدبية العربية المعاصرة ، شعرية و روائية ، على السواء ، حضور الفضاء لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث و الوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية ، بل الفضاء كوعي عميق بالكتابة جمالياً وتكوينية الفضاء كشكل ومعنى ، الفضاء كذاكرة و هوية و وجود ، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي و الاجتماعي و الجمالي ، و بنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والأيدولوجي <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - د/ عبد الملك مرتاض : " الميثولوجيا عند العرب " ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص : 91 .

<sup>2</sup> - د / حميد حميداني : " بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي " ، م س ، أنظر ص : 51 و ما بعدها .

<sup>3</sup> - د / حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 12 .

إننا أمام تصور مفارق للتصورات السابقة ، تصور جمالي فني ، و غائي في الوقت نفسه ؛ غائي لأنه يتخذ الفضاء مطية للوصول إلى غاية تتجاوز فهم النص الأدبي كبنية مغلقة ، إلى محاولة فهم المنظومة الاجتماعية، و السيكلوجية ، و الأيديولوجية التي أفرزته ، و ما دام ذلك كذلك ، فإن إشكالية الفضاء ينبغي أن تغدو انشغال المفكر العربي عموما ، و ليس انشغال الناقد الأدبي و حده ؛ لأن إيجاد حل لها ، يعني إيجاد حلول لكثير من المشاكل العالقة التي ظلت تقض مضجع الإنسان العربي ، مثل مشكلات الهوية ، و الذاكرة ، و الوجود ، و الوعي . إن معرفة الفضاء – حسب حسين نجمي تتيح " لنا -كعرب- أن نجد إجابات ممكنة على الأسئلة التي يطرحها علينا ما يحيط بنا وما يحددنا ، و هنا ينبغي أن لا ننسى أن القضية الفلسطينية مثلا لم تكن في أي لحظة من اللحظات غير قضية فضاء أساسا " <sup>1</sup>.

و اتساقا مع هذا الفهم ، لم يعد الفضاء تساؤلا نقديا ، أو مشكلا فلسفيا ، وإنما أضحي إشكالية ثقافية ، و حضارية ، و شمولية ، تطرح أمام الفكر، و الإبداع ، و النقد ، في إطار استراتيجية يهيئها فعل الكتابة ، و فعل القراءة معا ، ذلك ما يرمي إليه (نجمي) بقوله : " و الفضاء الذي تهيؤه لنا الكتابة يستلزم بهذا المعنى فضاء تهيؤه القراءة هنا نفهم بصيغة أخرى ما قلناه في الفصل الأول ، إن استراتيجية الفضاء هي استراتيجية كتابة ، و استراتيجية قراءة " <sup>2</sup>. و بإشراك الباحث للقارئ في الإجابة عن إشكالية الفضاء يكون قد أعطاها بعدا تأويليا ، من شأنه أن يصنع توليفة ناجحة تسهم في إخصاب النص و إثرائه ، و إكسابه ترفا إيحائيا قادرا على إقناع أكبر شريحة ممكنة من القراء ، و على النص – حينئذ – أن يحني رأسه للفضاء اعترافا بفضلته في منحه مقروئية أكبر من جهة ، و في إحداثه رؤيا وحدوية في ظل فكرة الاستراتيجية التأويلية من جهة أخرى ؛ ذلك أن الكاتب ، و القارئ ، و فعل القراءة و بنية النص ، توحدهم جميعا فكرة الاستراتيجية التأويلية ضمن إطار إدراكي واحد <sup>3</sup>».

<sup>1</sup> - نفسه ، ص : 6 .

<sup>2</sup> - د / حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 78 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 33 .



وتلخيصا لمجمل الأفكار المشكّلة لمفهوم **الفضاء** عند (حسين نجمي) نقول أن الفضاء يأبى أن يكون مكانا محدود الأفق ضيقا ، و يرفض أن يظل محايدا ، ويشترط أن يصدر عن استراتيجية معينة ، فهو معطى جمالي فني يتنكر للمعطيات الحسية وإن كان يستفيد منها ، و ينأى عن الواقع الفيزيائي وإن أعجزه التملص من التجربة الحياتية لكل من الكاتب و القارئ . باختصار إن **الفضاء** عند (حسين نجمي) هو هوية من هويات النص الأدبي ، لا يمكن بأي حال قمعها «<sup>1</sup>» ، " و مادة جوهريّة لكل كتابة أدبية " <sup>2</sup> ليس في الوسع التخلي عنها وهو لذلك لا يرضى بأقل من "منظور متفهم و رؤية عاشقة" <sup>3</sup> .

أما الدكتور (محمد بنيس) فلم يكن أقل اعتدادا **بالفضاء** من (حسين نجمي) ، و لا أقل حرصا على تخليصه من ربة **المكان** بل إنه جعل من مهمة الفصل بين المصطلحين في مقدمة أولوياته ضمن كتابه : « الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها » ، و ذلك بعد أن عز عليه أن يظلا متداولين " بتسامح عفوي " <sup>4</sup> وساءه أن يعاثر في مفهوم **الفضاء** تشويها و تمويهها ، نتيجة انتسابه إلى عدة حقول معرفية ، الأمر الذي صّيره عرضة لاستعمالات جزافية اعتباطية ، هيأته للابتدال والميوعة التي تنتفي معها دقة المصطلح و خصوصيته ، و لهذا السبب يسارع الباحث إلى ضبط مفهوم **الفضاء** انطلاقا من التمييز بينه و بين **المكان** ، متوسلا في ذلك سؤالا طرحه ( هيدجر ) ، أبان من خلال الإجابة عنه عن تصوره **للفضاء** . نص هذا السؤال : " ما العلاقة بين **المكان** و **الفضاء** " <sup>5</sup> . أما الجواب فمرکز مقتضب فحواه : " إن **الجسر** مكان ، وهو كشيء يصنع فضاء تندمج فيه **السماء** و **الأرض** **السماويون** و **الفانون** " ، ثم لا يلبث أن يضيف " إن **الفضاءات** التي نقطعها يوميا " مهياة " بواسطة **الأمكنة** التي يتأسس وجودها على أشياء من قبيل **العمارات** " <sup>6</sup> .

1 - د / حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 59 .

2 - نفسه ، ص : 59 .

3 - نفسه ، ص : 59 .

4 - د / محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها " ، الجزء 3 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2001

ص : 114 .

5 - نفسه ، الجزء 3 ، ص : 115 .

6 - نفسه ، الجزء 3 ، ص : 115 .

إن الوصول إلى فهم صحيح لهذا الطرح مشروط - في تصورنا - باستجلاء علة اتخاذ ( هيدجر ) للجسر و العمارات كمطيتين توسلها للإبانة عن كنه الفضاء ، لذلك سنحاول الإمساك بدلالاتيهما الرمزية قبل الاطمئنان إلى أي مفهوم .  
نعلم أن الجسر مكان ، لكنه ليس مكانا و حسب ، فهو مكان من حيث إنه متجذر في الأرض ، و هو فضاء من حيث إنه ممتد امتدادا مفارقا للمكان الواقعي الجغرافي مشرب إلى السماء حيث العوالم المتخيلة المنشودة المتأملة ، أو المفقودة الدارسة .  
وما قيل عن الجسر يصدق على العمارات أيضا .

و بهذا الربط الذكي بين الفضاء كتصور ، و العمارات و الجسر كمعادل موضوعي وواقعي لهذا التصور ، استطاع ( هيدجر ) أن يجلي طبيعة العلاقة التي تصل المكان بالفضاء ، وهي علاقة شبيهة بعلاقة العلة بالمعلول في عرف المنطقة ، فكما أنه لا يوجد معلول من دون علة ، فلا وجود لفضاء من غير مكان . ذلك ما استخلصه ( محمد بنيس ) أيضا و لخصه بقوله : " نستخلص أن المكان منفصل عن الفضاء وأنه سبب في وضع الفضاء ، أي أن الفضاء في حاجة على الدوام للمكان " <sup>1</sup> .  
ذلك ما أمكننا جمعه من آراء جد أصحابها في الفصل بين المكان و الفضاء ، على اختلاف في الطرح ، و تباين في الرؤى ، ومع ذلك فقد كان لصنيعهم هذا أثر محمود ظهر في كثير من الدراسات التي نشهدها اليوم في الحقل الفضائي العربي .

#### • الحيز بديل للفضاء :

لم تخل دراسة من دراسات الدكتور ( عبد المالك مرتاض ) التي نذر فيها قسما لدراسة الحيز الأدبي ( L'Esace ) من الدعوة إلى تبنيه كبديل عن الفضاء الذي لم يستطع أن يقتنع به ، بل و أكثر من ذلك عد استعماله أمانة من أمارات قصور الذوق اللغوي . هذا ما يفهم من قوله : " أما أن نطلق الفضاء على مكان محدود بالمساحة و المسافة ، تركض فيه أحداث رواية ، أو تضرب حواليه

<sup>1</sup> - د / محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها " ، الجزء 3 ، م س ، ص : 115 .

حركة حيزية حية في قصيدة شعرية ، فإننا لا نرى إتيان ذلك إلا من الحرمان وقصور الذوق اللغوي<sup>1</sup>.

و عندما يحتاج الدكتور ( مرتاض ) إلى حجة يستعين بها على دحض حجج المنتصرين للفضاء يلوذ بالتراث الذي يأنس فيه القدرة على البت في كل المصطلحات التي لم يُحسَم أمرها بعد ، و يقرر في هذه المناسبة أنه إذا استمرت معنا نحن العرب – حالة العزوف عن التراث هذه " سيظل الالتباس شأننا ، و الخلط سيرتنا في اصطناع هذه المفاهيم ، التي هي موجودة أصلا في التراث الفكري العربي الإسلامي ، و إنما الذي ينقصها هو التطوير و التدقيق ، و التوسعة والبلورة<sup>2</sup> .

وإذا ظهر لنا أن نلبي دعوة ( مرتاض ) هذه ، و نرافقه إلى مناهل اللغة العربية ومعاجمها ، وجدناها قد اتفقت على أن لفظ الحيز ،- و الأصل فيه « الحَوَز »- يعني فيما يعنيه « الجمع » ، و " ضم الشيء كالحيازة و الاحتياز " <sup>3</sup> . فقد جاء في «معجم مقاييس اللغة» أن : " « الحَوَز » هو « الجَمْع » ، و « التَّجْمَع » ، يقال لكل مجمع و ناحية حَوَز ، و حَوْزة ، و حمى فلان الحَوْزة ، أي المجمع و الناحية<sup>4</sup> . وانصراف لفظ الحيز إلى معنى الناحية من الأرض ، يوجه الأذهان إلى افتراض مفاده : أنه محدود المساحة ضيق و إن اتسع ، و بمجرد اطلاعنا على ما قاله ( ابن منظور ) في هذا الباب ، يستحيل ذلك الافتراض حقيقة ؛ ذلك أنه لا يستبعد إمكانية امتلاك الحيز بل يجعلها خصيصة من خصائصه ، سواء كان " المالك " عاقلا كالشخص ، أو غير عاقل كالدار ينسب إليها ؛ " حوز الدار و حيزها ما انضم إليها من المرافق و المنافع ، و كل ناحية على حدة<sup>5</sup> . هذا ولا نغفل معنى آخر قد يفضي إليه لفظ الحيز ، و هو " السير الشديد " <sup>6</sup> .

1 - د / عبد المالك مرتاض : السبع معلقات ، م س ، ص : [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)

2 - نفسه ، ص : [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)

3 - الفيروز ابادي : " القاموس المحيط " ، المجلد 2 ، م س ، ص : 702 .

4 - ابن فارس : " معجم مقاييس اللغة " ، المجلد 2 ، م س ، ص : 117 .

5 - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 5 ، م س ، ص : 442 .

6 - الفيروز ابادي : " القاموس المحيط " ، المجلد 1 ، م س ، ص : 703 .

و عندما نقابل هذا المعنى اللغوي المعجمي بالمعنى الاصطلاحي الذي شرحه في قوله : " إن الحيز كما نتصوره نحن ، هو هيئة تتخذ لها أشكالاً مختلفة لا نهاية لتمثلها ، فتعرض لنا ناتئة ، ومقعرة ، ومسطحة ، ومستقيمة ، ومعوجة وعريضة ، وطويلة ، كما تتمثل لنا في صورة خطوط ، وأبعاد ، وأحجام وأوزان ، دون أن ترتبط بالضرورة بما أو بمن فيها " <sup>1</sup> ، لا نلمس ذلك الترابط القوي بين المستويين اللغوي و الاصطلاحي الذي حاول مرتاض أن يوهمننا به ؛ فالحيز في المستوى اللغوي هو أقرب ما يكون إلى المكان الذي يقر هو نفسه بأن " له حدودا تحده ، و نهاية ينتهي إليها " <sup>2</sup> .

أما في الاصطلاح فيفاجئنا ( مرتاض ) بإثبات صفات تناقض ما تواضع عليه العرب من صفات الحيز ، فهو يند عن كل تقييد ، و لا ينتهي إلى نهاية «<sup>3</sup>» ، شأنه في ذلك شأن الفضاء الذي لم يرفضه ، إلا لإمعانه في الاتساع ، واستعصائه عن التحديد و التعريف «<sup>4</sup>» ، و يؤنسنا فيما ذهبنا إليه الدكتور ( مراد عبد الرحمن مبروك ) إذ يقول : " و هذا المفهوم يؤدي إلى ضياع المفهوم نفسه ، بل إلى تناقضه ، لأن الحيز « لغويا » هو كل جمع منضم بعضه إلى بعض ، و حيز فلان كنفه ، و حيازة الرجل ما في حوزنه من مال و عقار ، و حوزة الشيء حدوده ونواحيه ... أي أن الحيز هو ما يحد بحدود معينة ، لأن حيز الشيء حده ، و من ثم لا يصح أن نقول أن الحيز هو ما لا يحد بحدود ، و لا ينتهي بنهاية ، فنعرف الشيء بضده ، حتى لو كان المعنى اصطلاحيا " <sup>5</sup> .

لهذا السبب - ربما - لم يصادف الحيز هوى محببا في نفوس الباحثين العرب ، فلم يرتضوه بديلا عن الفضاء الذي استشرى في كتاباتهم ، على أننا نستغرب ذلك التجاهل الكبير الذي قابل به الباحثون العرب جهود ( مرتاض ) في التوطين لمصطلح الحيز ، حتى الباحث الوحيد الذي اعتمده في مقال له وهو الدكتور ( يوسف الصميلي ) لم يستأنس برأي ( مرتاض ) بل فعل ذلك " استئناسا و استئسابا للمعنى

<sup>1</sup> - د/ عبد المالك مرتاض : " السبع معلقات " ، م س ، ص : [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)

<sup>2</sup> - د / عبد المالك مرتاض : " في نظرية الرواية " سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998 ، ص : 146 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 146 .

<sup>4</sup> - د/ عبد المالك مرتاض : " السبع معلقات " ، م س ، ص : [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)

<sup>5</sup> - د/ مراد عبد الرحمن مبروك : " جيولوجيا النص الأدبي " ، م س ، ص : 68 .

اللغوي ... " يقصد السير الشديد ، و يبين وجه الاتفاق بقوله " كون السير يحمل معنى الزمان و المكان ، كما يتضمن معنى الحركة التي تدخل كمكون من مكونات الفضاء لدى أكثر من باحث ..."<sup>1</sup>.

و كنا نتوسم من هذا الباحث ومن غيره إشارة إلى جهود مرتاض هذه و لو من باب الانتقاد كما فعل الدكتور ( مراد عبد الرحمن مبروك ) . و أيا كان الأمر و سواء أراضى " الحيز " الباحثين أم لم يرضهم ، فالفضاء - بحكم الشيوخ و التداول - أوفر منه حظاً ، وأقدر منه على إحراز ثقة أغلب الباحثين الذين- و إن كانوا قد ذهبوا في تعريفه و ضبط مفهومه مذاهب شتى -إلا أن أكثرهم ، يجمع على أنه مفارق للمكان و إن كان يتكل عليه ، و لا يقوم إلا به ؛ ذلك أن النص الأدبي لا يعدو أن يكون تشكيلا لغويا للعالم على نحو تخيلي و همي ، انطلاقاً من معطيات حسية مباشرة ، يلمسها القارئ و يتوسلها للإقلاع ، لكنه سرعان ما يتخلى عنها ، و يأخذ طريقه في الفضاء محلها ، و على هذه الشاكلة يمكننا أن نتصور الفضاء في النص الأدبي ، أنه ما يستنشق من عقب المكان ، و ما يبصر من خلف ألف ألف حجاب ، إنه جامع كل الإحياءات، و الرموز ، و المشاعر ، و الرؤى ، و الأفكار التي يثيرها المكان في مخيلة القارئ و المبدع معا ، و إن شئنا قلنا إن الفضاء هو الرسالة التي يرسلها المبدع عن طريق المكان ، فيتلقاها المتلقي و قد توهجت حرائقها ، و زادت حماتها و فاح أريجها . كل ذلك بفعل اصطدام الرسالة بالمكان الذي أحس المبدع بحميميته معه فائتمنه على رسالته إلى القارئ .

### (3) تقسيمات الفضاء :

يجدر بمن يبحث في فضاء أي نص أدبي شعريا كان أم سرديا، أن يجتهد في التقاط كل الجزئيات المشكلة لذلك الفضاء ، هذه الجزئيات تتوزعها أربعة اتجاهات على الباحث أن يسلكها ، و إن كان هناك من الباحثين من يكتفي بتبني بعضها أو واحد منها فقط . و هذه الاتجاهات هي :

<sup>1</sup> - د / يوسف الصميلي : الحيز الروائي في " صخرة الجولان " لعلي عقلة عرسان ، مجلة الموقف الأدبي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 351 ، تموز 2000 ، ص : [www.awu-dam-org](http://www.awu-dam-org)

### • الفضاء الجغرافي :

وهو الذي أشرنا إليه في أكثر من موضع ضمن هذا المدخل ، و عرفنا بأنه مجموع الأماكن التي تجري فيها أحداث الرواية أو تحلق فوقها أخيلة شعراء شدهم الحنين إليها ، و التذوا بالتعبير الجميل عنها أو بها ، و لا ينبغي أن تنصرف أذهاننا هنا إلى أن **الفضاء الجغرافي** الذي يعنى به الأدب هو نفسه ما تحققي به الجغرافيا . " **إن الحيز الأدبي - كما يقول مرتاض - ليس الجغرافيا ، و لو أراد أن يكونها**"<sup>1</sup>.

**الفضاء الجغرافي** في النص الأدبي هو مفتاح يمكن القارئ من ولوج عالم النص و يعطيه الإذن بالتحليق في فضاءه الرحب الفسيح . و خلال هذه الرحلة التحليقية " الفضائية " سيمر القارئ بأفضية أخرى يعينه كل منها في فك جزء من مغاليق النص . و تتمثل هذه الأفضية في **الفضاء الدلالي**، و **الفضاء بوصفه رؤيا ، و الفضاء الطباعي** .

### • الفضاء الدلالي :

هو ذلك الذي تصنعه مخيلة القارئ انطلاقا من معطيات معينة ، فهو البعد المتخيل الرمزي للمكان الواقعي ، و لئن كان **الفضاء الجغرافي** الصق بالرواية منه بالشعر ، فان **الفضاء الدلالي** على العكس من ذلك يأنس بالشعر أكثر من أنسه بالرواية ، ذلك ما يؤكد الدكتور ( حميد لحميداني ) «<sup>2</sup>» . و لما كان **الفضاء الدلالي** متحررا من **الفضاء الجغرافي** ، و إن كان يمت له بصلة ما ، فانه يفسح مجالا رحبا لمخيلة القارئ حتى تقرأه في ظل رؤيا خاصة و تمنحه بذلك أبعادا متعددة ، و ذلك هو الفيصل بين **الفضاء الجغرافي** و **الفضاء الدلالي** " ... أي أن تضاريس **الفضاء الدلالي** تنتقل من **الحيز المكاني المحدود** بحدود **جغرافية معينة** إلى **حيز أكثر اتساعا**، هو **الحيز المجازي و الدلالي**

<sup>1</sup> - د / عبد المالك مرتاض : " في نظرية الرواية " ، م س ، ص : 144 .  
<sup>2</sup> - د / حميد لحميداني : " بنية النص السردي " ، م س ، ص : 60 - 61 .

والرمزي و الإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية أو لنقل الانتقال من الحيز ذات البعد الواحد إلى الحيز ذات الأبعاد المتعددة<sup>1</sup>.

• الفضاء كمنظور:

ينسب الدكتور (حميد لحميداني) فضل التنبيه إلى تلقي الفضاء على هذا المستوى من الفهم إلى (جوليا كريستيفا) ، التي قدمته على أنه شبيه بالخطة التي يصدر عنها الراوي في توجيه أحداث الرواية ، و إدارة حوارها ، و التحكم في كل مكونات نسيجها «<sup>2</sup>» ، بيد أن دراسة الفضاء وفق هذا التصور لا يمكن أن يطبق على الشعر إلا إذا كُيف مع طبيعته .

• الفضاء النصي :

و يسميه البعض الفضاء الطباعي ، و يعرفه (حميد لحميداني) بقوله : " الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفا طباعية - على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، و تنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية ، و تشكيل العناوين و غيرها<sup>3</sup> .

و يبدو أن هذا الاتجاه ، قد صادف هوى محببا في نفوس الدارسين المعاصرين خاصة السيميائيين منهم ، حيث طبقوه في دراسة شعر التفعيلة الذي عرف كيف يستغل تقنيات الطباعة الحديثة ، أما الشعر العمودي فلا يُطمع في دراسة فضائه الطباعي ، ذلك أن الشاعر القديم لم يكن في وسعه التصرف في تشكيل الفضاء النصي لقصيدته .

و أيا كان الأمر ؛ ومهما اختلفت التصورات التي تصدر عنها دراسة الفضاء في أي نص أدبي ، فلا مناص من الاعتراف بأن كل تلك الجهود قد هيأته ليأخذ مكانة مكيئة في الحقل النقدي المعاصر الذي بلغت دراساته - بفضل ما أهدتها إياها المناهج الحديثة من طرائق و آليات - شأوا بعيدا في اختراق حجب النصوص

<sup>1</sup> - د / عبد الرحمن مبروك : " جيبولوجيا النص الأدبي " ، م س ، ص : 167 .

<sup>2</sup> - د / حميد لحميداني : " بنية النص السردي " ، م س ، ص : 61 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 55 .

القديمة و المعاصرة . ذلك أن دراسة الفضاء الأدبي تعني الانفتاح على أكبر قدر ممكن من المعاني المستظلة تحت فيء الوحدات اللغوية المشكلة لنسيج النص . إن الفضاء في أبعاده المكانية و الزمانية المدغومة بحس الشاعر و حدسه ، برؤيته الفنية للعالم ، بتعامله مع ذاته في انكفائها و انفتاحها ، و تعاطيه مع المجتمع في صورته العدائية و المسالمة ، هو ما سيكون ديدننا في هذا البحث المخلق في فضاء الشعر العذري و طبيعته الرعوية بمعناها الحقيقي و الإيحائي .



J ! + .III \

أنواع الأفضية الجغرافية فى الشعر العذرى ودلالاتها

1. فضاء الخصب ( ما قبل الطلل ) .
2. فضاء الانتقال ( الطعائن ) .
3. فضاء الجذب ( الطلل ) .

( 2 ) - فضاء الانتقالالظعائن

لعل اطراد قصة الظعائن في الشعر العذري ذلك الاطراد اللافت، راجع إلى امتلاء معجم هذا الفضاء ( فضاء الظعائن) بمعاني الحزن ، والشجن ، والفقد وهي معان أثيرة لدى العذريين، ارتووا منها حتى الثمالة ، وجعلوها طابعا وسم كل قصائدهم .

و يعد رحيل المرأة نتيجة تصحر المكان الذي جمعها بالشاعر، محركا أساسيا لتلك المعاني ؛ فمع انحباس المطر تزمع قبيلة المحبوبة على الهجرة إلى مواطن أخرى - كما يفهم من قول ابن قتيبة - مما يعرض ذلك الحب الذي نما و ترعرع بين أعطاف الشاعر إلى القمع والطمس . ومن هنا كان الجفاف بالنسبة للشاعر العذري شبحا مخيفا ترتعد له فرائسه ، و تنضب معه الرغبة في الحياة كلها ، وتتوسع الدكتوراة ( ثناء أنس الوجود) في هذا المعنى فتقول : " و مهما كان هذا الجفاف ورموزه ما بين رموز اجتماعية أو حضارية أو غيرها ، فإن صورته بشعة خارقة تقتل الأخضر ، و تذري اليباس ، و تنكسر أمامها أبهى و أجمل مكونات الإنسان . إن الجفاف في المقدمة الغزلية الأموية جزء أو امتداد لصورة الصحراء الفانضة اللافحة ، كما يقدمها هذا الشعر ، أمام هذا الجفاف تنكسر القدرة على الحب ، فلا يبقى للمحبين سوى الزفرات الحارقة ، و الذكريات التي لا يمكن للإنسان إزاءها شيئا كثيرا <sup>1</sup> . وذلك ما تبرزه هذه الأبيات التي قالها ( جميل ) :

فِيَا لَكَ مَنْظَرًا وَمَسِيرَ رَكْبٍ      شَجَانِي حِينَ أَمَعَنَ فِي الْفِيَا حِ  
وَيَا خُلَّةً ظَفِرَتْ بِعَقْلِي      كَمَا ظَفِرَ الْمُقَامِرُ بِالْقِدَا حِ\*  
أَلَا قُمْ فَأَنْظُرْنَ أَحَا كَ رَهْنَا      لِبُشَّةٍ فِي حَبَائِلِهَا الصَّحَا حِ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - د/ ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1 1998 ، ص: 33 - 34 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 52 .

\* - [ القداح : أسهم الميسر ] ، أنظر الديوان ( الحاشية ) .

يبدأ المشهد بتوتر كبير ، وحركة دؤوب تجوس **الفضاء الرعوي** الخارجي ، تظهر في صدري البيتين الأولين ، وتقابلها حركة أخرى تسري في ذات الشاعر ، وتتضح في عجزى البيتين نفسيهما . و بين ثنائية ( الأنا/ المرأة) ، يتوسط ضمير الـ (هم) الطاعنون، مجسدا حالة الانفصام الفعلي بينهما ، ولا يعتم هذا الانفصال يتجذر حين يتنادى " القوم للروح " ، مؤكداً بذلك موقفهم المعادي للشاعر ؛ فورود الفعل "تنادى" في صيغة المشاركة، يوحي بصدور النداء من لدن كل واحد منهم ، كما ينم على أن الاستجابة تمت في لحظة واحدة ، مما يعني أن الجماعة كلها تقف في وجه الشاعر وأمانيه ، بمن فيها المرأة التي أعانت قومها على الشاعر بصمتها واستسلامها للذين ينم عليهما، غيابها الكلي عن هذه اللوحة ، وبهذا يكون غياب المرأة قد تجلى في مستويين ؛ الأول غياب معنوي اتضح في صمتها وإذعانها والثاني غياب فعلي جسده الرحيل ، لكن الشاعر يعمد إلى الاستعاضة عنها بالخمير فكأنه يراها بديلا عنها ، وإذا ظفر بالقدح فكأنه ظفر بالمرأة التي يحبها . بيد أنه لا يلبث أن يفطن إلى واقعه المر، فهو مرتهن أسير ، مكبل الإرادة، لا يقوى على إدراك أمانيه ، مما حدا به إلى توجيه الخطاب إلى أخ المصير ( الإنسان) في صورته المطلقة ، فاتحا بذلك أفق النص على الكثير من الاحتمالات . أكثرها كثافة ملفوظ "الأخ" لما يوحي به من حميمية ، وما يحيل عليه من المشاعر التي تنقوى أواصرها عادة في حالة الأزمات الكبرى . وما أسرع ما تتنامى مشاعر الأخوة بين أفراد الجماعة الواحدة وتتوثق حينما يرميهم القدر تحت نير عدو خارجي مشترك . والتاريخ يشهد على أن النخوة القبلية أو القومية لا تنقد جذوتها، إلا بوخز من أطراف خارجية . ولا يوجد عدو خارجي أشد فتكا في حياة العربي من الطبيعة التي شحذت بقسوتها الهمم ، وأيقظت بخشونتها النعرات في أنفوس ساكنيها فراحوا يتعاضدون جميعا من أجل فك أغلالها ، ويمدون معا أولى الخطوات في طريق الانعتاق و التحرر. ومن هنا فرحلة الطعائن في القصيدة العذرية - كما هي في مجمل القصائد العربية القديمة - ليست رحلة بريئة<sup>1</sup> «كل همها العثور على

<sup>1</sup> - د/ أحمد وهب رومية: "شعرنا القديم و النقد الجديد" ، م س ، ص : 272 .

مواطن الماء و الكلاً ، وإنما هي فضاء للرفض ، وإعلان التحدي ، واختبار الذات في مدى قدرتها على الانتشار اتجاه الآخر ، ومحاورته وإقناعه بالانضمام إلى الجماعة ، قصد إقامة سور منيع يصد ضربات القدر الموجهة . وكما أن الرحيل كان "هاجسا لا يقر و لا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي ، فهو راحل ، أو مزمرع على الرحيل في كثير من الوقت ، أو متأمل من يرحل و ما يرحل ؛ الطعائن ، العمر القبائل ، الأهل ، والرفاق ، والحياة نفسها"<sup>1</sup> . كان الانعتاق لا يقل عنه إلحاحا على فكر الشاعر العذري ، استسهل في سبيله الصعاب ، بل استمرأها ، و إلا ما معنى أن يتم الرحيل - في أغلب النصوص- في جو احتفالي بهيج ، وحتى وإن كان مبدؤه شجواً ، ومنتهاه شجنا ، فإن فضاءه لا يخلو من صور تبعث على التفاؤل و الفرح و كأننا بالراحلين محاربون بوسائل ، يودعهم الأهلون بدمع سافح ، وفي الفؤاد أريحية ، و خيلاء ، و زهو واعتداد بشخصيات بلغت من العظمة حداً، سول لها التضحية و التفاني من أجل الآخرين . أولئك هم الطاعنون كما تصورهم (جميل) ، وكما يصورهم (كثير) في قوله :

فَسَجَّفَنَ الخُدُورَ بِكُلِّ وَجْهِهِ	نَقِيٌّ لَوْنُهُ كَسْنَا الْهِلَالَ
بِكُلِّ تَلَاعَةٍ* كَالْبَدْرِ لَمًّا	تَنَوَّرَ وَاسْتَقَلَّ* عَلَى الْجِبَالِ
كَأَنَّ الرِّيحَ تُثْنِي حِينَ هَبَّتْ	- وَلَوْ ضَعُفَتْ- بِمَنْ فُرُوعِ ضَالِ
كَسَوْنَ الرِّيطَ* ذَا الْمُدْبِ الْيَمَانِي	حَصُورًا فَوْقَ أَعْجَازِ ثِقَالِ « <sup>2</sup> »

إذا كانت النسوة الطاعنات قد سجفن الخدر ، و ألقين الستار مواريات بذلك فضاءهن المنعم الذي يفوح بعبق الأنوثة . فإن الشاعر فتحه كاشفا ما يمور بداخله من حركة احتفالية صاخبة تقود القافلة قِبَلَ " جبال " اليقين ، ونور الحقائق الذي يشعه في القصيدة " سنا " الهلال و البدر ، غير أبهة بمخاطر الصحراء المتلفعة - شعريا

<sup>1</sup> - د/ أحمد وهب رومية : " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، م س ، ص : 271 .

<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 289 .

\* - [ التلاعة : المرأة الطويلة القامة و العنق / استقل : ارتفع / الريط اليماني : الملاءة من صنع اليمن ] ، أنظر الديوان ( الحاشية )

– في ثوب " الريح " . فالعربي وإن كان أعزل ضعيفا ، و قد يركن إلى السكون والاستسلام في بعض الأحيان ، إلا أنه غالبا ما يُظهر إرادة قوية لا تزيد المخاطر إلا مضاءً ، ومن هنا استحق أن يقال عنه : أنه " انتصر على الصحراء بالصحراء ، انتصر على جفاء الصحراء و قسوتها بالبكاء على أطلال الصحراء ودروبها ، انتصر على بغض الصحراء و كراهيتها بحبه لها ، و التفاني من أجلها وأطفأ لهيب المفازة ولظاها بماء الشعر ، وظلال التخيل"<sup>1</sup>.

وإن إنسانا كهذا لقمين بأن يحقق أمانيه أكثرها ، كيف لا ؟ و قد خرج لتوه من تجربة اختراق الصحراء بنجاح ، فلم يبق له إلا أن يباشر تجربة التوحد بأهدافه ، بعد أن غدا قريبا منها كقرب الثوب من صاحبه ، لكن هذا الثوب ليس مجزأ و لا ملفقا ، إنه " ريط " يكسو الجسد كله ، مع العلم أن الجسد هنا يتجاوز مدلوله جسد الفرد إلى جسد الجماعة ، التي يقوم كل فرد فيها مقام العضو من الجسد ، فإذا التأمت جميع الأجزاء كانت خليفة بأن يضمها جسد واحد .

هكذا أراد (كثير) لساكني الصحراء أن يكونوا ، أرادهم جسدا واحدا إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر القوم بالتفجع و التأسى . وقد يشتكي الشاعر من القيود المتكررة في زي "خلاخل" النعمة و الرفاه ، ولكنها – في حقيقتها – أغلال تطوق إرادة الشاعر و تحرمه من التصرف في حياته وفق هواه ورؤاه ، مما يصنع منه نفسا مأزومة قلقة تطرح – عبثا – أسئلة الوجود ، و العدم ، و الانعتاق ، و التحرر دون أن تُلقي لها جوابا شافيا ، هذا التآزم لا يفتأ يتطور عند (جميل) :

فَقَدْ لَانَ أَيَّامُ الصَّبَا ثُمَّ لَمْ يَكُنْ	مِنَ الدَّهْرِ شَيْءٌ بَعْدَهُنَّ يَلِينُ
طَعَانُنْ مَا فِي قُرْبِهِنَّ لَذِي هَوَى	مِنَ النَّاسِ إِلَّا شَقْوَةٌ وَ فُتُونُ
وَ وَاكَلْنَهُ اهِمُّ ثُمَّ تَرَكْنَهُ	وَ فِي القَلْبِ مِنْ وَجْدٍ بِهِنَّ رَهِينُ
فَوَاحِسْرَتَا أَنْ حِيلَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا	وَ يَا حَيْنَ نَفْسِي كَيْفَ فَيْكَ تَحِينُ <sup>2</sup> »

<sup>1</sup> - د/ عبد الحميد جيدة : " مقدمة الغزل في القصيدة العربية " ، م س ، ص : 16 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 198 .

لا تبدو معاني فقد المتأصلة في هذه القطعة مع كل ذلك التفجع ، وذاك الحريق من أثر امرأة واحدة ، إنه فقد شامل ، فقد الحياة كلها ، ومن هنا يُفهم أن بكاء الشاعر على الطعائن ليس إلا بكاءً على الذات الراحلة بعد عمر لا يظنه (جميل) طويلاً ، لقد لاحت أمارات الرحيل في شعر الرجل إذ ابيضاً شيباً ، وهذا المعنى يتكشف بشكل سافر في البيت الأول . و لئن كان في وسع الكلمة أن " تصبح عنونة على سائر النص"<sup>1</sup> ، فإن " الصبا " الذهاب يمكن أن يسد مسد العنوان في هذه القصيدة ؛ ذلك أن الشاعر لا ينفك يتحسر على صباه ، ويعتب على الدهر ، إذ أبلَى أيامه ، وأسلمه إلى الشيب و العجز ، وهو بذلك لا يحدث بدعا ، وإنما يردد مقولة كثر جريانها على ألسنة الشعراء الجاهليين و غير الجاهليين . مؤداها أن الدهر هو العدو الأول للحياة<sup>2</sup> ، بل إنه معول في يد الموت ، يهوي به على الأحياء جزافاً ، فمن يصب يمته ، " ومن يخطئ يعمر فيهرم " . و الذي زاد من ظلاميته ، تلقعه بسحب الغيب ؛ " فلا غرابة أن يحار الشاعر الجاهلي في أمره هذه الحيرة القاسية التي تنتهي به إلى العجز و الاستسلام ، ومن هذا العجز و الاستسلام نشأ التواشج بين مفهوم "الموت" ، ومفهوم "الدهر" ، فالتبس أحدهما بالآخر إلى درجة التماهي"<sup>3</sup> . و الطعائن ، هذه الحياة الراحلة لا تورث الإنسان إلا الشقاء و الحزن – حسب (جميل) - ؛ لأنها حياة قاسية غادرة تغري الخلق بوجهها الجميل ، ثم لا تلبث تكشر عن أنيابها ، و تنقلب على أبنائها ، فتوسعهم إيلاماً و ترويعاً ، ثم تتصرف عنهم مُسلمة إياهم للأحزان يتجرعون كؤوسها ، و للأغلال يرزحون تحت نيرها . هذه السلسلة من المعاني العميقة تفجرت من جملة بؤر ، أسهمت في بلورة حس درامي في طبيعته يتضح على النحو الآتي:

<sup>1</sup> - د/ عبد الله الفيبي: " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص: 39 .

<sup>2</sup> - د/ أحمد وهب رومية : " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، م س ، ص: 278 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 278 .

القراءة	القصيدة
انصراف عهد الصبا و الشباب.	"لان أيام الصبا"
الصبا بؤرة الفرح، و الدهر مسلط عليه وحده .	" ثم لم يكد شيء بعدهن يلين "
ليست الحياة سوى شقاء و نكد.	"ظعائن ما في قريهن لذي هوى "
الحياة غادرة ماكرة .	"وواكلنه الهم ثم تركنه"
لحظة الانصراف و الفقد .	"فواحسرتا"
فعل الدهر في الجسد .	"فتشيب روعات الفراق مفارقي "
أثر فعل الدهر على النفس .	"وأنشزن نفسي فوق حيث تكون "

وإذا كان (جميل) قد وظف بنية الطعائن في هذه القصيدة للإبانة عن موقفه السلبي من الحياة، فإن (كثيرا) ينحى منحى آخر، فيوظفها توظيفا إيجابيا يتبدى من قوله:

سَأْتِكْ وَقَدْ أَجَدَّ بِهَا الْبُكُورُ      غَدَاةَ الْيَمِّنِ مِنْ أَسْمَاءِ عَيْرُ  
 إِذَا شَرِبَتْ بِيَدَحٍ\* فَاسْتَمَرَّتْ      طَعَانَتْهَا عَلَى الْأَنْهَابِ\* زُورُ  
 كَأَنَّ حُمُولَهَا بِمَلَا تَرِيمٍ\*      سَفِينٌ بِالشَّعْبِيَّةِ\* مَا تَسِيرُ  
 قَوَارِضُ\* هَضْبِ شَابَةِ\* عَنِ يَسَارٍ\*      وَعَنْ إِيْمَانِهَا بِالْحَوِ\* قُورُ\*<sup>1</sup>

يطالعنا (كثير) بصورة مكرورة درج عليها الجاهليون، و مضى على سنتهم العذريون، هي صورة تشبيه الطعائن السائرة في عرض الفلوات بالسفن الماخرة

<sup>1</sup> - كثير عزة: الديوان، م س، ص: 153 .

\* - [بيدح / الأنهاب / تريم / الشعبية / المحو / قور / شابة / يسار : كلها أسماء أماكن ] ، أنظر : الديوان (الحاشية)

لعباب البحر ، و لئن كان الدكتور (مصطفى ناصف) قد قرأ في هذه الصورة ما يتجاوز التشابه الظاهري بين طرفي التشبيه<sup>1</sup> ، فإن تلك الصورة نفسها في مقطوعة (كثير) تحتمل قراءة مفارقة لأية قراءة أخرى ، ما دامت كل قراءة مرتبطة برؤية القصيدة التي وردت فيها ، و محكومة بفضاء ترسم اللغة حدوده ، و مادام "كل فضاء هو فضاء لغة بالضرورة"<sup>2</sup> . و لغة القصيدة استخدمت لفظتين محوريّتين أضاءت بهما كل جنبات النص هما: " سأئك " و " أسماء " . فالفعل "سأئك" بصيغته المحوَّرة عن الأصل " ساء " ، يوحي منذ البداية بنية الشاعر المبيّنة للخروج عما هو متفق عليه و خرق المتوقع سماعه . أما اسم العلم " أسماء " ، فما هو سوى مغالطة أريد بها التمويه و التغطية على الاسم المقصود " عزة " ، و قد تكون للشاعر في انتقائه هذا الاسم دون غيره من الأسماء حكمة تشي بها الناحية الدلالية لهذا الاسم ، فهو مشتق من الفعل " سما " ، و في التسامي انتقال من طور إلى طور أفضل ، و ترفُّع عن صغار الأمور ، و تطُّع إلى أهداف تستحق العناء والتضحية . فإذا كانت الطعائن قد قطعت الفياقي و الفلوات بحثا عن هدفها ( الماء ) ، فعلى الإنسان - في مقابل ذلك - أن يركب الصعاب من أجل الوصول إلى أهدافه . وتشكل أسماء الأماكن الموظفة في هذه القطعة مادة إيحائية خصبة تثري هذا المعنى و تخدمه ، فـ " الأنهاب " بوصفها قريبة- صوتيا- من الفعل " نهب " تحتمل معناه . و بهذا يكون نهب الهوادج للأرض ، إن هو إلا رد فعل من الإنسان اتجاه نهب الطبيعة و استلابها إياه ، أما " تريم " هذا الفعل الذي يوحي بالتحول والحركة ، فيبدو ملائما - دلاليا- لسياق الرحلة التي شقت طريقها بين وعرين؛ الطبيعة القاسية التي تشير إليها لفظة " قوارض " - وهو اسم موضع- والزمن الغاشم الذي يشهر سلاح " المحو " في وجه الإنسان .

وبهذا يكون الشاعر قد حرم أسماء الأماكن من صفتها الحيادية ، و شحنها بمكونات نفسه التي اتضحت أكثر ، عندما صنع منها ثنائيات تعكس نفسيته التي تتمزقها عدة

<sup>1</sup> - د/ مصطفى ناصف: "قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، دار الأندلس ، بيروت ، د- ت ، ص: 66 .

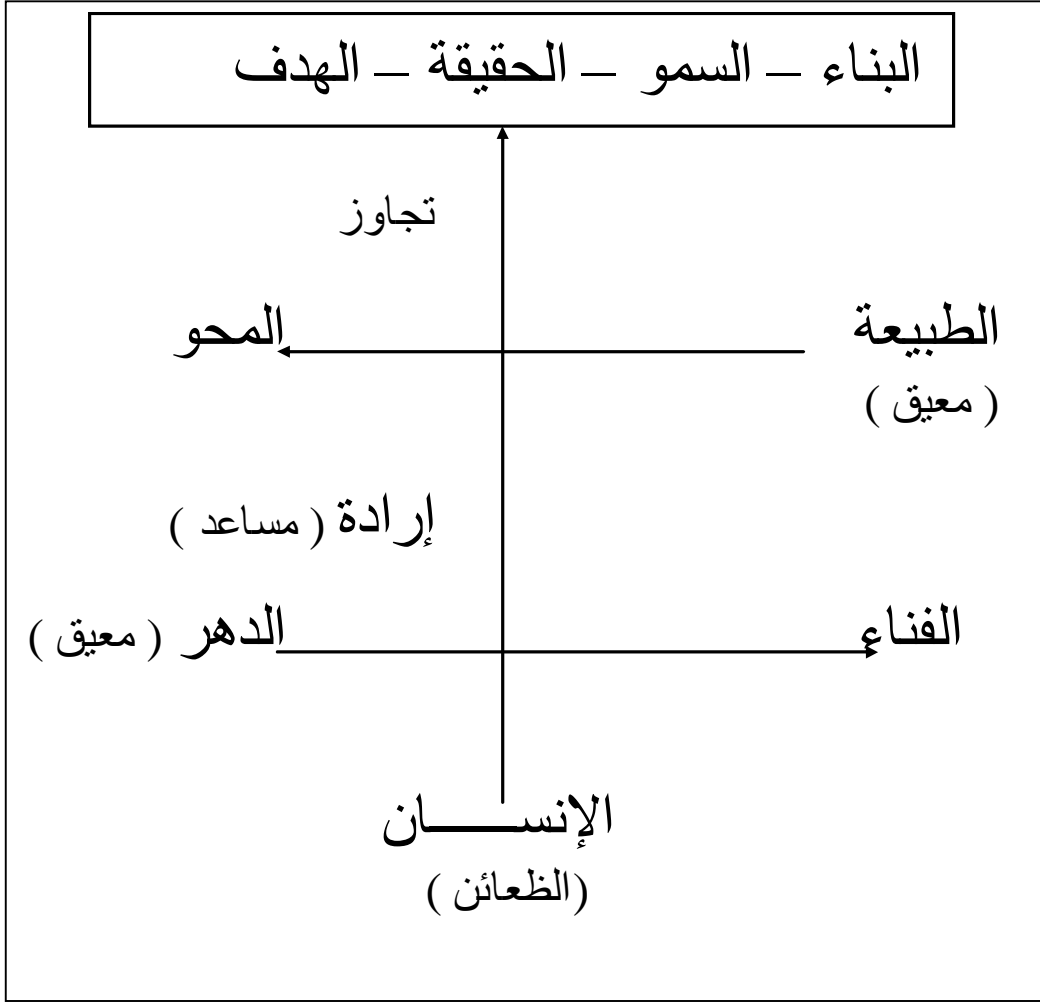
<sup>2</sup> - د/ حسن نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص: 138 .



أفكار ؛ فبين " الهضب"، و " القور"<sup>1</sup>» يوجد تباين تقابلي ، وبين " القوارض " و "المحو" يوجد تشاكل دلالي يتجلى في أن الزمن " يقرض " الإنسان ، و " يحمو" أثره . لكن الشاعر لا يستسلم للزمن ، فهو شاب قوي بإمكانه أن ينتصر عليه . هذه الإيحاءات تعاضد على إظهارها ملفوظا [ شابة ] و [ يسار ] ، ويمكن أن نراكب الكلمتين فوق بعضهما فتكون المحصلة : أن " شباب " الشاعر و فتوته " بيسران" له الوصول إلى أهدافه .

و يذكر أن الملفوظات السابقة كلها استعانت ببعضها ، على صياغة رمزية الطعائن التي يؤكد معجمها على معاني التغيير، و الطموح ، و التسامي ، رغم الصعاب والمخاطر، و يمكن إسقاط رؤية الشاعر التي أبان عنها في القطعة السابقة في هذا الشكل:

<sup>1</sup> - القور: اسم جبل . أنظر الديوان ، ص : 153 .



هكذا بدا الإنسان من خلال تصور الشاعر العذري له ، كائننا حضاريا هدفه البناء وبت رحلته رحلة غائية تجاوزية تحاول تخطي الواقع ، و تشرئب إلى التغلب عليه .

(3) - فضاء الجذب (الطلل)الصحراء :

إذا كان الخصب معقودا بناصية المرأة يرافقتها أينما حلت<sup>1</sup>»، فإن  
رحيلها يورث المكان المهجور تصدعا و جفافا، يمتد أثرهما إلى قلب الشاعر، فيغدو  
ظمان صاديا، يقول (قيس لبنى) :

وما حائِمَاتُ حُمْنِ يَوْمًا و لَيْلَةً      على المَاءِ يَخْشَيْنَ العَصِيَّ حَوَانِ  
عَوَافِي لا يَصْدُرْنَ عَنْهُ لَوِجُهُةً      و لا هُنَّ مِنْ بَرْدِ الحِيَاضِ دَوَانِ  
يَرَيْنَ حُبَابَ المَاءِ و المَوْتِ دَوْنَهُ      فَهِنَّ لِأَصْوَاتِ السُّقَاةِ رَوَانِ\*  
بِأَجْهَدِ مَتِي حَرِّ شَوْقٍ و لَوْعَةٍ      عَلَيْكَ و لَكِنَّ العَدُوَّ عَادَانِي<sup>2</sup> .

تصور هذه اللوحة مأساة العطش ، التي تفتك بالإنسان كما الحيوان في  
الصحراء ، فكل ما يشيء في الصحراء من موجودات ، و كائنات يترصد الشاعر  
ويعمل على تعطيل إرادته في الحياة . وفيما يقتنص هو الفرص ليحيا ، تقتنص  
الطبيعة الفرص للانقراض عليه ، قصد استلابه و تجريده من حقه في الحياة . و قد  
أحسنت الدكتورة (ثناء أنس الوجود) التعبير عن هذا المعنى حين قالت : " فالصحراء  
بوصفها حقلا دلاليا أصليا ، لا تعني شيئا في الشعر سوى الموت و الهلاك ، وكل ما  
يتفرع عنها من دلالات تزكي هذا المعنى "<sup>3</sup> . فلا غرابة -والحال هذه- أن يهاب  
الشاعر الصحراء ، ويعيش مسكونا بهاجسها ، وإذا كان المرء بطبعه و غريزته ينفر  
من الموت ، أو ما يفضي إليه ، فكيف يتصرف إذا جعلت حياته موقوفة استمراريتها  
على سلوك سبيلين كلاهما - لما يكتنفها من مخاطر - يحتمل الموت . فأبي مأساة

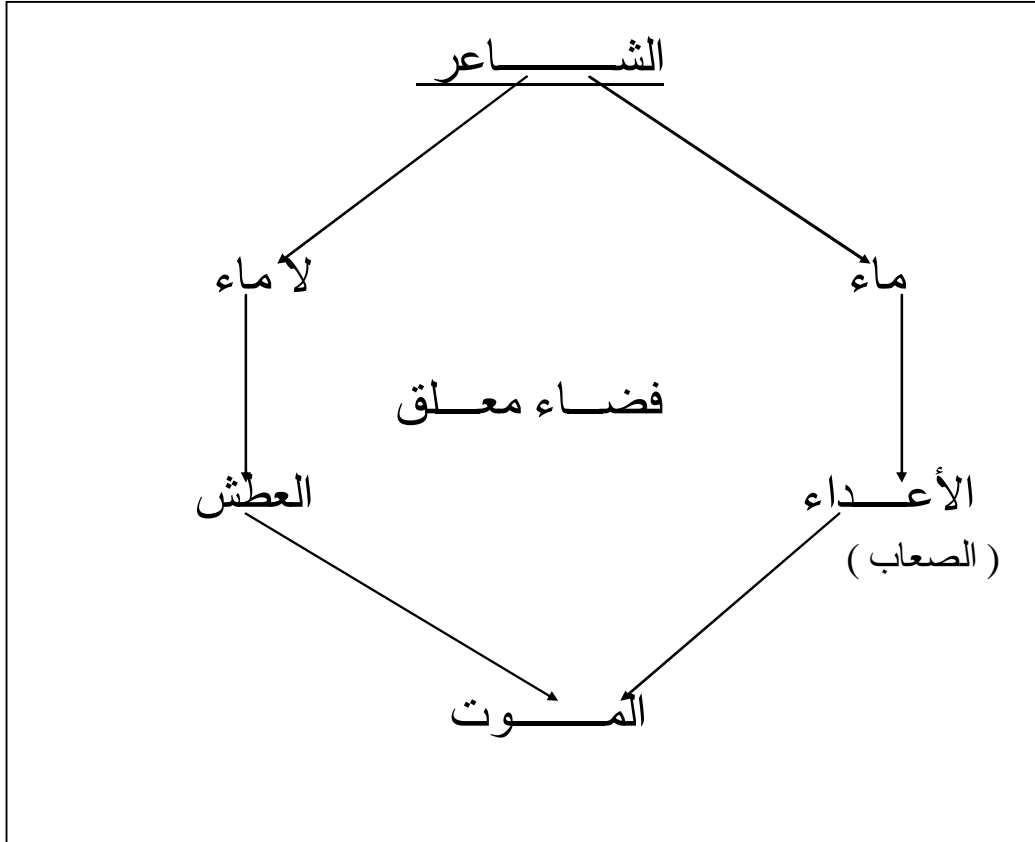
<sup>1</sup> - د / مصطفى عبد الشافي الشورى : " الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " ، م س ، ص 93 .

<sup>2</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 155 .

<sup>3</sup> - د/ ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 105 .

\* - [ روان : إدامة النظر بسكون الطرف ] ، أنظر : الديوان ( الحاشية )

تعاذل مأساة من جُعل الموت مطيئة لحياته و طريقا إليها، كما هو الشأن بالنسبة لـ(قيس لبنى) و قاطني الصحراء قاطبة ، فهم إذا حرصوا على الوصول إلى الماء أصابتهم سهام الأعداء المتربصة بهم ، مُمثلة في وحوش الصحراء و مخاطرها ، أما إذا زهدوا فيه و قعدوا عن البحث عنه ماتوا عطشا . و يمكن لهذا المخطط أن يجسد هذه المأساة .



ومن هنا يبدو الغزل في هذه الأبيات غرضاً عارضاً موجهاً لخدمة فضاء محوري يبنني على موقف فلسفي رؤيته أن الموت – وإن كان حقيقة لا مرأى فيها ولا جدال – يحسن بالإنسان أن يعمل على تعطيله و تأجيله أطول مدة ممكنة ، فيكون في مستوى الصعاب التي و ضعها الطبيعة في سبيله بنية الاختبار لاصطفاء الأكفأ والأجدر بالبقاء ، و الكل مطالب بأن يحرص على اجتياز ذلك الامتحان بنجاح ، لأن الراسب سوف لن يكون مصيره سوى السحق و الموت ، كمدا ، و قهرا ، مع العلم أن ذلك الاختبار ممعن في الصعوبة ، وكيف لا يكون كذلك وقد اشتركت في صياغته

عناصر كونية ، وكائنات حيوانية ، عداؤها الإنسان لا يخفي على ذي عقل ، وقد عددها (هدبة بن خشرم) في هذه المقطوعة :

وَدَاوِيَةٌ\* سَيْرُ الْقَطَا مِنْ فَلَاتِهَا      إِلَى مَائِهَا خُمْسٌ لَهَا مُتَقَاذِفٌ  
بُطُونٌ مِنَ الْمَوْمَاةِ بَعْدَ بَيْنِهَا      ظُهُورٌ بَعِيدٌ تَيْهَهَا وَأَطَايِفُ  
يَحَارُ بِهَا الْهَادِي وَيَغْتَالُ رَكْبَهَا      تَنَائِفُ فِي أَطْرَافِهِنَّ تَنَائِفُ  
هُوَاجِرٌ لَمْ يَشْوَى\* بِهَا النَّيْءُ أَنْضَجَتْ      مُتُونُ الْمَهَا مِنْ طَبْخِهِنَّ شَوَاسِفُ<sup>1</sup>

في فضاء الصحراء يخرج كل من الريح ، و الهاجرة ، و حمر الوحش ، و البوم و الذئاب باحثة عن كائن من جنس البشر ، تلتهمه أو ترمي به إلى التهلكة ، فإذا ما صادفتها قافلة أسلمتها إلى الضياع والتهيه ، بعد أن تضيّع - بشساعتها و خلوها - حس الهدى عند " القطة " التي يعول عليها القوم في معرفة سبيل الماء «<sup>2</sup>» وحينئذ يخلو الفضاء للصحراء تعصف بأماله وهويته . وأي هوية لمن لا يعرف له هدفا و لا طريقا ، فبقدر ما كانت الصحراء واسعة بقدر ما كان فضاء العيش فيها أشد ضيقا وإطباقا ، إنها مفارقة تبرزها علامات أسهمت صورها المورفولوجية وشحناتها الدلالية في ترسيخ تلك المفارقة ، من جملتها [ موماة - أطايف - ظهور - بعيد - يحار - الهادي - تنائف - هواجر - متون - شواسف ] . هذه الملفوظات وغيرها عملت أصواتها الممدودة على تمديد الصحراء دلاليا ، وكلما امتدت ازداد حظها من العبوس و الإفزاع .

وإلى جانب هذه الطائفة من العلامات ، تقف طائفة أخرى ضاقت جنباتها بمعاني الفقد و الضياع التي تعد عناصر أصيلة في حقل الصحراء الدلالي ، وخير ما يمثل هذه الطائفة كلمتا [ يحار - يغتال ] . و بهذا تكتمل صورة الصحراء و تستقر في الأذهان على أنها فضاء لافظ للحياة و للأحياء ، إنها فضاء ميت لا يحيا فيه إلا

\* - ( لم يشوى ) كذا وردت في الديوان ، و الأصح : ( لم يشو ) ، بحذف حرف العلة .

<sup>1</sup> - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 120 - 121

<sup>2</sup> - د / ماجد الجعافرة : " الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، دار الكندي ، الأردن ، ط 1 ، 2003 ، ص : 42

\* - [ داوية : المفازة ] . الديوان ( الحاشية )

أنصار الموت من وحوش ، و هواجر مستعرة ، أحسن (هدبة بن خشرم) رسم صورتها في قوله :

وَيَوْمٌ مِنَ الْجُوزَاءِ يَلْجَأُ وَحْشُهُ إِلَى الظِّلِّ حَتَّى اللَّيْلِ هُنَّ حَوَاقِفُ\*

يَظَلُّ بِهَا الهَادِي يُقَلِّبُ طَرْفَهُ مِنْ الهَمُولِ يَدْعُو لَهْفَهُ وَهُوَ وَاقِفُ

قَطَعَتْ بِأَطْلَاحٍ تَخَوُّهَا السُّرَى فِدَقُ الهَوَادِي وَالْعُيُونُ ذَوَارِفُ<sup>1</sup>»

حينما يفتتح الشاعر هذه اللوحة بلفظة " الجوزاء " ، يكون قد وفر على نفسه عناء الإتيان بالكثير من النعوت و الصور التي كان من شأنها أن تقرب للأذهان درجة من الحرارة ما كانت لتصورها لولا هذه اللفظة ؛ ذلك أن "مفردة الجوزاء قادرة على تتمين صور لمسية مقترنة بشدة الحر"<sup>2</sup> ، بل إنها في هذه القطعة نجحت - فضلا عن تتمين صورة الحر - في تتمين صورة الضياع التي آل إليها الشاعر وقومه ونقلتها إلينا- بكفاءة - لفظة " الليل " الذي قدمه لنا الشاعر في صورة أخرى مناقضة للصورة المتعارف عليها ، محاولا فضح عبثية الحياة . فأن يتحول الليل المفزع المظلم إلى نعمة ، فتلك هي السخرية بعينها ، و تلك هي المفارقة التي ظلت تلعب على وتر الزمن العربي ، و حين تنتظر القافلة طول الظلام حتى تواصل مسيرتها فتضرب في الأرض على غير هدى ، فذلك هو الضياع في أعرق معانيه وأكثرها إيلا . وهذا الألم ليس سليل ليل أبديل نهارا لما يمور فيه من حركة ، أو نهار أبديل ليلا لما يرين عليه من سكون ، وإنما هو وليد دهر تنكر لأبنائه فطردهم من حماه شر طردة ؛ فإذا كان الدهر متراوفا بين الليل و النهار ، وإذا كان النهار لافظا للحياة بلظاه ، وكانت وحوش الليل تتربص باللاجئين إليه ، فأى زمن بقي للشاعر ليحيا فيه فكأنه أمام قضية رُفِعَ ثالثها ، فإذا لا وسط بين الليل و النهار ، فلا زمن للشاعر يحيا فيه ، تلك هي المشكلة الأساسية التي أرققت الشاعر ، وأملت عليه

<sup>1</sup> - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص: 121 - 122 .

<sup>2</sup> - د / عبد الإله الصانع : " الخطاب الإبداعى الجاهلي و الصورة الفنية ، المركز الثقافى العربى " ، الدار البيضاء / بيروت ، 1997 ، ص 211 .

\*- [ حواقف : مائلات ] . الديوان ( الحاشية )

هذه الأبيات . لكن وفي غمرة هذا الضياع تبرز لفظة " الهادي " لتفتح بصيصا من الأمل أمام القوم الراحلين ، يبشر بالخلاص على يد واحد منهم حُبِيَّ ببصيرة نَقَّاة تمكنه من الاهتداء إلى الجادة بعد أن عميَ عنها حيناً من الدهر ، و لا يتخرج الشاعر من تقديم نفسه على أنه ذلك الهادي " المنتظر " ، يُفهم ذلك من عدوله عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم في البيت الأخير ، أين يتسلم مشعل القيادة .

و يبدو أن ( هدبة ) قد امتلك روحا قيادية بطبعها ، لاحت بوادرها في أكثر من قصيدة ، فالى جانب النص السابق ، نلفي له نصا آخر تتعزز فيه هذه الملامح ، يقول:

وَيَوْمٌ مِنَ الشَّعْرَى تَظَلُّ ظَبَاؤُهُ      بسوقِ العِظَاهِ عُوْدًا مَا تَبْرَحُ

شديد اللظى حامي الوديقة\* ريحه      أشدُّ لظى من شمسِه حينَ يَصْمَحُ\*

تَنْصَبَ حَتَّى قَلَصَ الظلُّ بَعْدَمَا      تَطَاوَلَ حَتَّى كَادَ فِي الأَرْضِ يَمْصَحُ<sup>1</sup>»

تتبدى في اللوحة صورة قاتمة السواد للصحراء ، فهي فضاء مترامي الأطراف ميت ، قتلته أيام من " الشعري " ، وليس يوم واحد كما يفهم من ظاهر القصيدة ذلك أن ورود " يوم " في تلك الصيغة التكريرية المنونة ، يوحي بتعدد الأيام من ذلك الطراز ، و كان من شأن هذا التعدد أن حبس الناس في أفضية لا تنفك تتغلق شيئا فشيئا إلى أن تنطبق نهائيا ، مجارية في ذلك حركة الظل الذي لا تفتأ الشمس تقلص مساحته ، إلى أن تأتي عليه محوا مع بداية النهار ، فيسكن الكون الخارجي ، و يسكن كون القصيدة ، و يخلو إلا من ملفوظات تعمل لحساب حقل الصحراء الدلالي ، لذلك لا عجب أن تنسج القصيدة فضاءها اللغوي بالاعتماد على علامات من قبيل : [ شديد اللظى - حامي ريحه - شمسِه - تنصب - قلص الظل ] .

والشاعر لا يقدم هذه الصورة المفزعة للصحراء عبثا ، وإنما يفعل ذلك تثبيتا لفكرة القيادة التي كان قد زرع بذرتها في النص السابق ، وتأكيدا على أحقيته فيها ما دام

<sup>1</sup> - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 79 .

\* - [ الوديقة : شدة الحر / يصحح : يشتد حر الشمس حتى يكاد يذيب الدماغ / يصحح : يذهب بالظل ] . الديوان ( الحاشية )

على جانب من الشجاعة لم يسمح لتلك الأخطار التي عددها في هذا النص بالنيل منه ولا من إرادته .

ويبدو أن الشاعر أخيرا قد تمكن من إقناع القوم بنفسه ، فنصبوه عليهم قائدا بدأ للتو بإصدار أوامره عليهم :

أزیزُ المَطَايَا ثُمَّ قُلْتُ لِصُحْبَتِي      وَلَمْ يَنْزِلُوا أَبْرَدْتُمْ فَتَرَوْحُوا<sup>1</sup>»

لكن نجاح الشاعر في هذه الخطوة لا يعني انتصاره النهائي ، فأمامه -وقد غدا قائدا - عدو كبير لا بد من دحره ، هو الصحراء التي يتأملها ، و يقلب نظره فيها ، فيلفي لها من القوة و الصلابة ما يؤهلها لمصادرة أحلامه على مرأى منه ، ولا يستطيع حراكا :

عَلَى حِينَ يُثْنِي الْقَوْمُ خَيْرًا عَلَى السُّرَى      وَيُظْهِرُ مَعْرُوفٌ مِنَ الصُّبْحِ أَفْصَحُ

نَفَى الطَّيْرَ عَنْهُ وَالْأَنيسُ فَمَا يُرَى      بِهِ شَبَّحٌ وَلَا مِنَ الطَّيْرِ أَجْنَحُ<sup>2</sup>»

تبدو لفظة " الشبح " بؤرة المعنى في هذين البيتين ، فالشبح الذي يراه الواحد ويعمى عنه آخرون مرادف لأمانيه الهاربة التي تتراءى له ليل نهار ، و تعرض نفسها عليه ، حتى إذا هم بالإمساك بها فلتت منه كما تنفلت الأشباح ، وهنا تظهر فكرة النفي ، و الهدم ، و المطاردة التي تسوق الأذهان بدورها إلى فكرة أخرى لا تبعد كثيرا عن هذا الحقل ، وهي فكرة " الاغتراب "، اغتراب الشاعر عن أمانيه و عن أحلامه بفعل عملية الهدم و التدمير المسلطة عليه من طرف الدهر . وبهذا تكون صورة الشبح أدنى ما تكون إلى صورة الطلل الذي ينتظم فضاؤه هذه المعاني جميعا ، فكما أن الشبح يعادل ثنائية الحضور و الغياب ، فكذلك " يكون استحضار الأطلال ذا صفة ضدية ، فهو استحضار و نفي في اللحظة نفسها "<sup>3</sup>.

غير أن أكثر ما يميز الطلل ، هو حضور المرأة كعنصر قار في بنيته ، لكن حضورها ليس حضورا عارضا يتوخى الشاعر من و رائه إقامة سنة الأولين ، أو

<sup>1</sup> - هدية بن خشرم : الديوان ، م س ، ص: 79 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص: 79 .

<sup>3</sup> - د/ كمال أبو ديب : " جدلية الخفاء و التجلي " ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1984 ، ص: 203 .



استدعاء أيام اللهو المنصرمة كما يحاول الدكتور (حسين عطوان) زرعه في الأذهان من خلال قوله : " وكل ما يميز الشعراء الغزلين أن مقدماتهم الطللية تصور مجالس لهوهم ، و معاهد شبابهم ، التي كانوا يلتقون فيها بمحوباتهم ، أولئك اللاتي شغل و صفنهن و وصف ذكرياتهم معهن الموضوعات الأساسية لقصائدهم الغزلية مما يجعل مقدماتها مرتبطة بها <sup>1</sup> .

إن ما تعنيه المقدمة الطللية - في الشعر العذري على الأقل - يتجاوز هذا التفسير السطحي إلى تأويلات أكثر عمقا ، يقف عليها كل من يتعمق النصوص العذرية . وإذا كانت بعض الدراسات التي انصبت على الشعر الجاهلي قد قرأت في المقدمة الطللية كثيرا من المعاني الرمزية التي تعود إلى مرجعيات نفسية وميثولوجية وغيرها ، فإن المقدمة الطللية العذرية لا تقل عن سلفيتها الجاهلية ثراءً ، ولا إحياءً ولا خصوبة ، ذلك ما سيتأكد بعد دراسة عينة من هذه المقدمات ، يقول (جميل):

وَاسْتَعْجَمَتْ آيَاتُهَا بَجَوَابِي	إِنَّ الْمَنَازِلَ هَيَّجَتْ أَطْرَابِي
أَنْضَاءٌ وَشُمٌّ أَوْ سَطُورُ كِتَابِ	قَفَرٌ تَلُوْحُ بَدِي اللَّجِينِ * كَأَنَّهَا
مَنْبِي الدَّمُوعُ لِفُرْقَةِ الْأَحْبَابِ	لَمَّا وَقَفَتْ بِهَا الْقُلُوصُ تُبَادِرَتْ
إِذْ فَاتَنِي وَذَكَرْتُ شَرْحَ شَبَابِي « <sup>2</sup>	وَذَكَرْتُ عَصْرًا يَا بَثِينَةَ شَاقِنِي

ليست المرأة التي عدها (حسين عطوان) وغيره عنصرا محوريا في بنية الطلل سوى مشجب علق عليه (جميل) جملة من الأفكار و الرؤى ، لعل أهمها فكرة "الجذب" التي كان لها الفضل في رسم حياة العربي وتحديد مصيره ، فهي التي عينت أماكن إقامته ، وهي التي أبعدت عنه حبيبته ، وهي التي جنت على هويته ، وهي التي أسلمته لوحوش الصحراء و مخاطرها ، ثم إنها - نتيجة ذلك كله - أملت على مخيلته

<sup>1</sup> - د/ حسين عطوان : " مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي " ، دار الجيل ، دت ، ص : 174 .  
\* [ ذي اللجين / اسم موضع / أنضاء : جمع نضو ، وهو ما تبقى من الوشم بعد امحائه ]

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 35 .

نهجا فريدا في النسيج الشعري ، كانت محصلته هذه الأطلال التي يعج بها ديوان الشعر العربي القديم عجيجا على حد قول الدكتور ( عبد المالك مرتاض )<sup>1</sup> .  
 وحين يناجي (جميل) الأطلال في هذا النص سائلا إياها عن الأحباب الذين هاجروا تجيبه صامتة ، فتقول من المعاني ما يعجز الكلام نفسه عن الإتيان بمثلها ، وهذه هي خصيصة الأطلال التي ضمنت لها الخلود ، وبواتها مكانة لم يضارها فيها أي غرض آخر في شعرنا العربي ، والذي كثف طاقة الأطلال الإيحائية هنا هو احتواؤها على فكرة " الوشم " الضاربة بجذورها في عمق الشعر الجاهلي ، ولئن كان الدكتور (مصطفى ناصف) قد نحى في تفسير ظاهرة الوشم في الشعر الجاهلي تفسيراً غيبياً يستجيب لمعتقدات الإنسان الجاهلي ، بحيث رأى في الوشم تعويذة طاردة للأرواح الشريرة التي اقترنت - حسب الجاهليين - بالأطلال<sup>2</sup> ، فإن قراءة أخرى قد تجد لها مكانا ضمن القراءات المتعددة لظاهرة الوشم .

فالوشم ظاهرة جمالية تلجأ إليها المرأة خصوصا لتحسين صورتها ، غير أن ما يستدعي الانتباه فيها ، هو خلود أثرها في الجسد ، فهي لا تمحي ، ولا تزول على مر السنين ، وهذا هو بيت القصيد في الأمر كله ، فالوشم هنا هو معادل فني لرغبة في النفس دفينية هي الرغبة في الخلود ، غير أن الشاعر سيدرك بعد حين أن لا سبيل إلى تحقيقها ، فيعبر عن هذا المعنى مستقيدا من ظلال كلمة " كتاب " التي أعقبت "الوشم " و التي أكسبها الاستعمال القرآني معنى الأجل ، أو نهاية العمر ، و الحياة يقول عز و جل : ﴿ لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ ﴾<sup>3</sup> ، وهنا يقطع حبل الرجاء ، وينكفي في البيت الثالث على نفسه يرسل الدموع مدرارة ، وكأنه يرثي ذاته الفتية من خلال البكاء على الطلل الذي لحقه الهدم و الدمار ، وفي هذا المعنى يقول الدكتور (ماجد الجعافرة) : " الطلل يعبر عن الهدم ، وعن المحو ، وعن فعل القدر ،

1 - د / عبد المالك مرتاض ، " السبع معلقات " ، م س ، ص : [www.awu.dom.org](http://www.awu.dom.org)

2 - د/ مصطفى ناصف : " قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، م س ، ص : 158 .

3 - سورة : " الرعد " ، الآية : 38 .

وهجوم الطبيعة على الإنسان ، وإشارته له أنه ليس بخالد ، ويظل يذكره بماضيه القاسي كباقي الوشم في ظاهر اليد<sup>1</sup>.

بيد أن الماضي الذي يستحضره الطلل ليس قاسيا كله ، إنه ماض جميل في الغالب وهذا الذي سوغ للشاعر البكاء عليه ورتاءه إذ فقد ، كما أن الطلل لا يعبر عن الهدم و المحو في كل أحواله ، بل إنه قد يوحي بالحياة و بالميلاد المتجدد ، يقول هذا من يلاحظ مع الدكتور (حسن البنا عز الدين ) شيوع ظاهرة تشبيه الطلل الدارس بالكتابة ، و بالوشم ، و بغيرهما من الأفعال التي تحيل على الحضارة ، و على أثر الإنسان في مقابل الطبيعة التي يحيل عليها فعل الهدم في الشعر العربي «<sup>2</sup>» ، و إلا فما قولنا في ديار دراسة دائرة مهملة يأتي الشاعر فيحييها من خلال إحياء ماضيها ولولا الأطلال " الشعرية " ما كنا لنسمع بعديد الأماكن ، عفا عنها الزمن الفعلي وحفظها الزمن الشعري في كتاب الأطلال . أو ليست هذه العملية عملية بناء خالد ؟ وتجديد دائم ؟ بلا ، إنها عملية بناء التاريخ ، وبناء الحضارة ، و تشكيل الضمير الجمعي ، وهي أيضا بناء نفسي مثمر للإنسان العربي ، من خلال توثيق علاقته بالمكان الذي لم يفيض له أن يأخذ صفة الثبات ، فالسمة الأبرز فيه هي التحول والتغير ، نتيجة تتبع العربي لمظان الكلا و الغيث . وطالما أنه يتحول من موقعه بسهولة و يسر ودون حسابات معقدة ، فلا أقل من أن يبصم الأماكن التي مر بها شعريا حتى يجذر هويته .

و ليست مبالغة أن يقال – بعد هذا كله- أن الطلل سلاح أشهره الشاعر في وجه الموت و الامحاء ، سالكا بذلك سبلا مختلفة تبيينها الدكتورة (ثناء أنس الوجود في قولها : " و على الرغم من هذا فالشاعر رفض فكرة الموت و الاندثار للطلل – لاشعوريا- و عمل على بعثه بوسائل عدة لعل أولها دموعه التي أراقها على الطلل محولا إياها من مجرد قطرات تترقرق في المآقي إلى قرب بالية وإلى جداول وأنهار ، وإبل سانية تحمل الماء و تصبه في مجار تخشى ضفادعها الفرق من فرط

<sup>1</sup> - د/ ماجد الجعافرة : " الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، م س ، 2003 ، ص : 13 .

<sup>2</sup> - د/ حسن البنا عز الدين : " التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي " ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ط 1 ، 1989 ، ص : 124 .

جيشان الماء و اضطرابه ، وثانيها إشاعة الخضرة ، و توفير المياه ، وإحلال  
حيوات حيوانية محل تلك الحياة الإنسانية البائدة<sup>1</sup> ، وما استعاضة الشعراء  
العنريين بلفظ « الربيع » عن الطلل ، أو ما يسد مسده في كثير من النصوص ، إلا  
كشف عن هذه النية ، يقول ( قيس لبنى ) :

أَلَا يَا رَبِّعَ لَبْنِي مَا تَقُولُ؟      أَبْنِ لِي الْيَوْمَ مَا فَعَلَ الْحُلُولُ  
فَلَوْ أَنَّ الدِّيَارَ تَجِبُ صَبًّا      لَرَدَّ جَوَابِي الرَّبِّعُ الْمُحِيلُ  
وَلَوْ آتَيْ قَدْرْتُ غَدَاةً قَالَتْ      غَدَرْتُ وَ مَاءٌ مُقْلَيْهَا يَسِيلُ  
نَحَرْتُ النَّفْسَ حِينَ سَمِعْتُ مِنْهَا      مَقَالَتْهَا وَذَاكَ لَهَا قَلِيلُ<sup>2</sup>

ليس أقرب إلى الحياة في غضارتها و نضارتها من لفظة الربيع ، " فالربيع تنتمي  
اشتقاقا إلى « الربيع » ، وهو فترة زمنية حافلة بالخصب و النماء ، و مرادفة  
للحياة بنضارتها و زينتها ، كما أن « الربيع » دالة مكانية تشير إلى المكان الذي  
تربع فيه القبيلة طلبا للماء و الكلاً ، أو بمعنى أكثر تحديدا ، فالربيع مكانيا مرادف  
للحياة ، مثلما هو كذلك زمانيا<sup>3</sup> ، ففي مرتبع القوم و مرعاهم إذن ، تنسرح  
سرائب الإبل ، و الظأن ، و النوق ، و الغزلان ، و البقر ، و تخضر المروج  
وتثمر الحقول ، و تزهر البساتين . وإذا كان الشاعر قد قدمه في هذه القصيدة في  
صورة مغيرة تماما ، وقعها الزمن ، و رسم خطوطها ، فإنه يفتح احتمال عودة الحياة  
إلى الربيع من جديد ، متوسلا في ذلك علامة " لو " التي يتسع صدرها لأماني  
الشاعر وأحلامه ، فتسمح بانتشاره اتجاه هدفه الأعظم ، وهو إعادة الحياة إلى الربيع  
لكن لا مناص من التضحية و التفاني ، وذلك ما لا يعوز الشاعر ، فهو خالص النية  
مستعد لأن يروي ربه بدمع المقل ، إن لم تسقه السماء بغيثها ، فكأنه بذلك يتمثل  
مقولة الدكتور (مصطفى ناصف) التي مؤداها : " إذا كان الموت أقرب ظهورا

<sup>1</sup> - د/ ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 16 .

<sup>2</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 99 - 100 .

<sup>3</sup> - د/ فوزي عيسى : " النص الشعري وآليات القراءة " ، م س ، ص : 43 - 44 .

فالحياة أعمق منه جذورا<sup>1</sup> ، وإذا أرادت الجماعة لحياتها التجذر ، عليها أن تكف عن عزف نغمة الرحيل ، فتقيم في الربع الأصلي ، وبدل أن تفر منه ، يحسن بها أن تسعى لتطويعه للعيش . وكذا هو ناموس الربع ، أي ربع ، جاهليا كان أم عذريا و ما من شاعر يستعيز بالربع عن الطلل ، إلا وهو يريد أن يؤكد ، أن كل فرد في الربع مستعد لـ " أن يهب نفسه لكل الذي يريد أن يستوعبه ، لهذا العود الأبدي لهذه الجذوة المقدسة المشتعلة أبدا ، و بعبارات أخرى يسيرة يعتقد الشاعر أن الموت لم يأخذ طريقه إلى الربع ، فهو ما زال حيا ، و الحياة – إذن – من الممكن أن تنبتق – دائما – إذا عني بها الإنسان ، و أولاها مشاعره ، و أخلص لها الصلاة و كان قلبه مملوءا بحبها و التفاني في سبيلها " <sup>2</sup> . ذلك هو شأن الفرد في الربع . وما دام ( قيس ) فردا صالحا في ذلك الربع ، فهو حريص على أن يظل حيا حافلا بالحياة ، عامرا ، وهو لذلك يمقت الهروب منه ، أو من الجذب الذي يكتنفه فالهروب هو علامة الانهزام ، و(قيس ) يرفض الانهزام ، و يصر على مواجهة الزمن مهما كان قاسيا . شأنه في ذلك شأن ( المجنون ) الذي وقف في وجه الظعائن الهاربة قائلا:

أَيَا حَرَجَاتٍ حَيٍّ حِينَ تَحَمَّلُوا      لَدِي سَلَمٍ لَا جَادُكُنَّ رَيِّعُ  
وَحَيْمَاتِكِ اللَّاتِي بُمُنْعَرَجِ اللَّوَى      بَلِينِ بَلَى لَمْ تَبْلِهِنَّ رِبْوَعُ  
أَلَا هَلْ إِلَى لَيْلَى قُبَيْلَ مَنِيِّ      سَبِيلٌ وَ هَلْ لِلنَّاجِعِينَ رُجُوعُ <sup>3</sup>

إن الشاعر حين يدعو على الحي بالجذب و المحل ، فكأنه يقرأ عليه تعويذة تقيه من الشر و من الاندثار ، و لئن بليت الديار و امّحت ، فإن المكان سيبقى معادلا طبيعيا لا يمّحي تاريخه و لا يزول <sup>4</sup> ، فالمكان الذي هو بؤرة انصهار الشاعر في روح

<sup>1</sup> - د/ مصطفى ناصف : " قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، م س ، ص : 61 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 60 - 61 .

<sup>3</sup> - [ حرجات : ح حرجة : نوع من الشجر الملتف ]

<sup>4</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 130 .

<sup>4</sup> - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ، (حوارات) ، م س ، ص : 659 .

الجماعة<sup>1</sup>»<sup>1</sup> يبعث فيه مشاعر الحنين و التلهف على عودة الطاعنين ، فيلتئم شمل الجماعة من جديد، و تقوى شوكتها في مواجهة عوادي الزمن ، و تنتامى هذه المشاعر و تتكاثف أكثر في الأبيات الموالية :

إلى الله أشكو نية شقت العصا      هي اليوم شتى وهي أمس جميع

فلو لم يهجن الطاعنون لهاجني      حمائم ورق في الديار وقوع

تداعين فاستبكين من كان ذا هوى      نوائح لا تجري هن ذموع<sup>2</sup>»

لشد ما يعجب ( المجنون ) من غفلة الطاعنين ، وتهالكهم على الكأ و الماء ، فيما يتركون وطنهم و ربعم للزمن يعيث فيه فسادا و محوا ، والأدهى و الأمر في كل هذا ، أنهم " شقوا " عصا الاتفاق ، ومضت كل فئة منهم في سبيل . الأمر الذي قوى الزمن و الطبيعة عليهم . وفيما جهل هؤلاء " العقلاء " - بالقوة لا بالفعل- أهمية الاجتماع و الاتحاد ، عقلتها الهوام من الطير . لقد قصد الشاعر إيراد " الحمائم الورق" في صيغة الجمع تلك ، حتى يلمح إلى أن الطير أعقل من الإنسان في بعض الحالات ، أو في أكثرها ، إذ حرص على الاتحاد . لقد ظل الطير يلقن الإنسان دروس الحياة مذ قتل ( قابيل ) أخاه (هابيل) لكنه لم يتعلم و لم يعتبر ، ومضى في غيه و بهتانه و جهله ، وهذا ما أثار شجن الشاعر وأمضه و حذا به إلى أن يبكي بكاءً مرا جافا ليس فيه دمع يطفىء الحرائق ، و يخمد اللهب ، وكأننا بعين ( قيس ) قد نضب ماؤها ، كما نضب ماء الأرض . وما ذلك إلا لأنه هو الشاعر وهو " ... عراف قومه ، وهو عينهم الصافية الحادة التي ترى لهم المستقبل ، وهو حادهم إلى تغيير واقعهم و تجميل حياتهم ، فهو ينطلق بهم عن الواقع الذي يعيشه بينهم بطريقته التي تختلف عنهم في رحلة فنية محفلة إلى عوالم أجمل و أفضل ووسيلته في ذلك ، تعميق النظر في مرآة ذاته النقية التي تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضفاء العناصر التي تنقصها عليها " <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - د / مصطفى ناصف : " قراءة ثانية في شعرنا القديم " ، م س ، ص : 62 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 130 .

<sup>3</sup> - د/ محمد حماسة عبد اللطيف : " اللغة و بناء الشعر " ، دار غريب ، القاهرة ، 2001 ، ص : 161 .

إن هذا الألم الذي يعصف بقلبه فيمزقه تمزيقا ، كأنه إنما نذر لرتاء الإنسانية كلها ألم مبعثه جهل قومه و لامبالاتهم ، لكن الشاعر ، و على الرغم من ذلك ، كان إيجابيا في موقفه منهم ؛ لأنه لم يكتف بالتفجع على مصيرهم ، وإنما فعل ما رآه لائقا به ومجديا لهم ، وذلك شأن كل شاعر حقيق بذلك اللقب ، فهو " ..قد يعلن غضبه أحيانا على من حوله و يرفضهم ، و لكنهم في الوقت نفسه ، لؤلؤة قلبه ، يعيشون في رحابة نفسه وخصوبة وجدانه ، و يشكل هذا صراعا مريرا وجدلا دراميا يدفعه دائما إلى تقديم رؤيته المعدلة ، و المكملة ، و المجملة ، من خلال معماره الفني بهدف فهم للحياة أفضل وتعاطف معها أشمل " <sup>1</sup> ، وقد اقتضت رؤية الشاعر "المعدلة" ، و " المكملة " ، و " المجملة " ، أن ينذر نفسه لحراسة الديار المهجورة وحفظها من الزوال و الامحاء ، حتى وإن اضطر إلى معاشرة الوحوش و معاشتهم و الاستئناس بهم ، ريثما يعود الظاعنون ، ذلك ما أوما إليه حين قال :

أَبُوسُ تُرَابٍ رَجَلِكِ يَا لَوَيْلِي      وَلَوْلَا ذَاكَ لَا أَدْعَى مُصَابَا

وَمَا بَوسُ التُّرَابِ لِحُبِّ أَرْضٍ      وَلَكِنْ حُبُّ مَنْ وَطِئَ التُّرَابَا

جُنْتُ بِهَا وَقَدْ أَصَبَحْتُ فِيهَا      مُجَبًّا أَسْتَطِيبُ بِهَا الْعَذَابَا

وَلَا زَمْتُ الْقِفَارَ بِكُلِّ أَرْضٍ      وَعَيْشِي بِالْوَحُوشِ نَمًا وَطَابَا <sup>2</sup>

لقد استطاب الشاعر العذاب ، و استعذبه في سبيل الجماعة ، و من أجل حراسة ذمارها ، و لا يخفى ما بهذا السلوك من ملامح عقيدية تعبدية ، يجليها بوضوح انبراء الشاعر لتقبيل التراب ، في خضوع و خشوع ، كما تقبل المقدسات عادة ، لكن الشاعر هذه المرة لا يقبل المكان كما قرر بصريح عبارته في البيت الثاني ، وإنما يقدر " من وطئ " المكان ، أي الجماعة المختزلة في شخص " ليلي " ، وقيام المكان بدور " الوسيط " يفعل التواشج بين الشاعر و قبيلته ، و من ثم يكتسب المكان قيمته الاجتماعية و النفسية في الآن نفسه ، فحين يحس الشاعر بالاغتراب النفسي

<sup>1</sup> - / محمد حماسة عبد اللطيف : " اللغة و بناء الشعر " ، م س ، ص 161 .

<sup>2</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 44 .

يلجأ إلى المكان يفضي إليه بمكوناته و مكبوتاته ، وحين يحس بالاغتراب الجغرافي يلوذ به أيضا ، حتى يتذكر الأيام التي جمعت بالأحبة ، و الرفاق ، و الأهل ، فيتخفف من حس الفقد الاجتماعي الذي نمّاه في نفسيته انفراط عقد الجماعة ، وهكذا تغدو القصيدة " بنية فنية ضمن بنية اجتماعية معقدة تتداخل فيها عناصر مختلفة حاضرة و غائبة لتوطيد العلاقة بينها وبين الشاعر"<sup>1</sup> .

ومن جملة هذه العناصر التي تدخل في بنية القصيدة فتوطد علاقتها بالشاعر ، البيئة الجغرافية التي تسهم بقسط وافر في تكثيف إيحائية اللغة كما يتبدى في هذه القطعة :

عَمَتْ غَيْقَةٌ مِنْ أَهْلِهَا فَجَنُوبُهَا      فَرَوْضَةٌ حُسْنًا قَاعَهَا فَكَنِيهَا  
مَنَازِلٌ مِنْ أَسْمَاءَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا      رِيَّاحُ الثَّرِيَّا خَلِيفَةَ فَضْرِيهَا  
تَلُوحُ بِأَطْرَافِ البُضِيْعِ كَأَنَّهَا      كِتَابُ زَبُورٍ خَطٌّ لَدُنَّا عَسِيْهَا<sup>2</sup>»

تكشف هذه القطعة من بدايتها عن طبيعتها المتوترة ، و تبدأ حركة التوتر مع الفعل "عفا" لما يحيل عليه من معاني التحول و الانتقال من حال إلى حال نقيض، يؤشره حرف " الفاء " ، الذي يعد نواة النص لارتباطه بالأمكنة كحرف أصيل أو متصل يؤدي وظيفة الربط – نحويا- ووظيفة الطرد دلاليا ؛ إن الخاصية النطقية لحرف "الفاء" بوصفه نابعا من مؤخرة اللسان ، يعمق الدلالة اللافظة لهذا الصوت ويموقعه في مكان قريب من الفعل " عفا " الذي يتخذ أعماق دلالاته ، عندما يرتبط بأمكنة موحشة كان لها تاريخ مشع ، لكن لم يبق منها سوى آثار تتعاورها الرياح من مثل " غيقة " و روضة الضريب " وغيرهما .

ولما كانت هذه الأماكن موقوفة خصوبتها و بهجتها على الزمن الماضي ، فإن استدعاءها للزمن الحاضر لا يعود بغير الجذب و القحط الذي تقوم صورة " الكتاب" شاهدا عليه .

<sup>1</sup> - أ / باديس فوغالي : " المكان و دلالاته في الشعر العربي القديم " ، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة ، العدد 1 ، أبريل 2002 ، ص : 57 .

\* - [ عفت : درست / غيقة : سهل / حسنى : اسم مكان / الضريب : الجليد / البضيع : موضع / اللدن : الرطب / العسيب : الجريدة من النخل يكتب عليها ] . أنظر : الديوان ( الحاشية )

<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان م س ، ص : 60 .



ويعد ارتباط الطلل بالكتابة من أكثر الصور شيوعا في المقدمة الطللية الجاهلية والعذرية ، مما يهيئ هذه الصورة لحمل كثير من الرموز لعل أقربها إلى التناول قيام المشبه ( ما بقي من الأطلال ) كنفيس للمشبه به ( الكتابة ) ، من حيث إن فعل الهدم الذي يلحق الطلل ، هو من أثر الطبيعة ، أما فعل الكتابة فهو نشاط إنساني حضاري ، هذه الحقيقة تضع الإنسان في مواجهة مع الطبيعة<sup>1</sup> ، وكلما تكررت محاولات الطبيعة لنفي الإنسان قصد إحلال حيوات حيوانية كالوحوش و الطير محله تكررت أيضا محاولات الإنسان لإثبات الذات ، إن لم يكن بالكتابة فبمظاهر أخرى كالرسم مثلا ، يقول (جميل) :

رَسْمُ دَارٍ وَقَفْتُ فِي طَلَلِهِ      كِدْتُ أَقْضِي الْغَدَاةَ مِنْ جَلَلِهِ

مَوْحِشًا مَا تَرَى بِهِ أَحَدًا تَنْتَسِحُ الرِّيحُ تُرْبَ مُعْتَدِلِهِ

وَصَرِيحًا مِنَ الثَّمَامِ\* تَرَى      عَارِمَاتِ الْمَدَبِّ فِي أَسْلِهِ

بَيْنَ عَلِيَاءِ وَابِشٍ قُبَلِيٍّ      فَالْعَمِيمِ الَّذِي إِلَى جَبَلِهِ<sup>2</sup>»

إننا- مرة أخرى- أمام لوحة تجمع بين الطبيعة و الثقافة ، الإنسان بيدع ، و يرسم و يبني ، والطبيعة تمحو و تعفي ، لكن معولها هذه المرة ليس الجذب ولا المحل ، بل هو الماء ، الماء الدافق المدمر ، إنه الحياة التي تميت الحياة ، إنه الطبيعة حين تخلع كل أثواب الرحمة و الشفقة ، و تمنع في التنكيل بأحلام الشاعر و أماله ، فتنفي كل ما هو جميل في حياته إلى جزر الماضي البعيد منطوية قارب الطلل ، الذي أريد له أن يمخر عباب بحر لجي عاتي الأمواج ، تتعاوره تيارات الاغتراب ، و الفقد ، و الحنين لكن الشاعر ( الإنسان ) يقاوم و لا يغرق ، يراوغ جلاده ( الطبيعة ) ، و يباغته ليعود بإرادة أشد مضاءً ، و عزيمة قوية تكسر كلمة الزمن ، و تشيد على أنقاض فضلته وبقاياها من الآثار و الرسوم ، حضارة خالدة مقرها " الربع " ، الذي لا يتسع معجمه

<sup>1</sup> - د/ حسن البنا عز الدين : " التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 124 .

\* - [ الثمام : نبت ضعيف له خوص / العارمات : القوية الشديدة / المدب : مجرى السيل / الأسل : نوع من الشجر ، أو كل شوك طويل ] ، أنظر الديوان ( الحثية )

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 187 .

لمعاني المحو و النسيان ، حضارة تسطع شمسها – إذا طلعت – على القبيلة ، و على البسيطة كلها . هذه المعاني كلها يجمعها ( قيس لبنى ) في بيتين اثنتين مؤداهما :

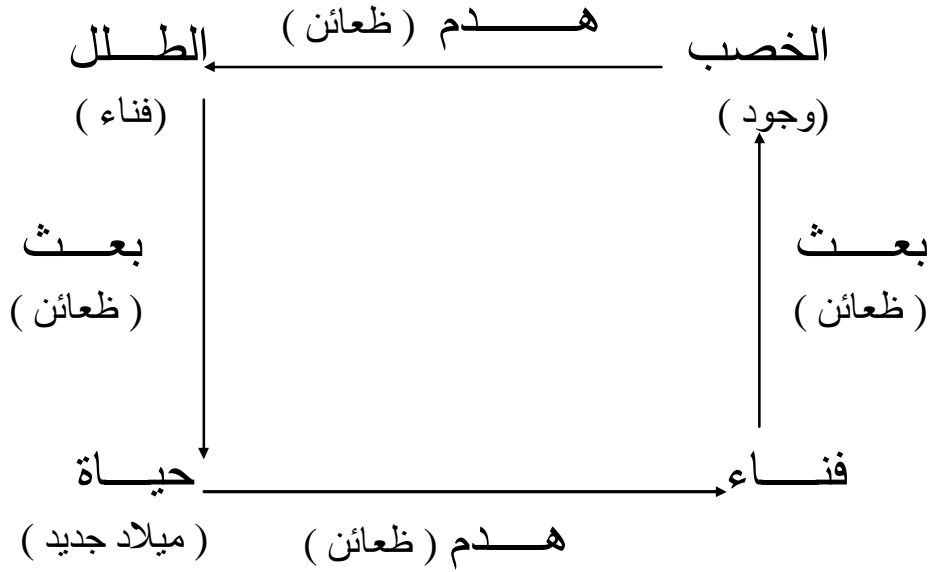
كَيْفَ السُّلُوُّ وَلَا أزالُ أرى لَهَا      رُبْعًا كَحَاشِيَةِ الْيَمَانِيِّ الْمُخَلَّقِ

رُبْعًا لِيُوضِحَةَ الْجَبِينِ غَرِيرَةً      كَالشَّمْسِ إِذَا طَلَعَتْ رَحِيمَ الْمَنْطِقِ <sup>1</sup>»

حين يوصف الربيع هنا تراه مكانا جنحت تقاسيم وجهه إلى التلاشي ، لكنه في حقيقته مكان حي مائل أمام الأعين و الأبصار ، يقف شاهدا على قوة الإنسان ، وإبداعه الخلاق ، المتجلي في " حاشية اليماني " ، و على حضارته المشعة التي أضاءت الكون بعد ليل طويل " أرخى سدوله " على الإنسان بأنواع من الهموم لبيتاليه ويختبره ، فخرج- رغم الصعاب- ظافرا منتصرا ، إن ليس واقعيا ، فشعريا . ومن هنا كان الشعر في حياة العربي ماء الحياة إذ نضب ماء السماء ، وشقيق النفس إذ رحل الأشقاء الطبيعيون ، وأليف الفؤاد إذ فقد ألقاه ، وابن المكان إذ أنكره الآباء الشرعيون . فالشعر القديم ليس أبر بالمكان الذي أنجبه . إن بين المكان والشعر العذري خاصة ، رابط مفعم بالمحبة و الألفة ، وجسر من التواصل والتراسل أقيم عليه فضاء اختصر فلسفة العذري في الحياة ، تلك الفلسفة القائمة بالأساس على ناموس الهدم و البناء ، الذي يكافئه - شعريا - ناموس آخر تحدد معالمه بنيتا الأطلال والظعائن ، اللتان تهجع تحت ظلالهما دورة حياتية ترمز إلى الدورة المرجعية ، فالطلل عنصر مكاني مكثف لأزمة ثلاثة : الماضي و الحاضر والمستقبل ، الماضي الذي يرمز إلى الحياة ، و الحاضر الذي يشير إلى الهدم والمستقبل الذي يمّني بميلاد جديد عن طريق فعل البناء المنبجس من فعل الهدم و بين هذه المحطات الزمنية تتحرك رحلة الظعائن لتمد خطوط هذه الدورة . وتبدو قراءة الدكتور ( محمد عبد المطلب ) لرمزية الطلل ، مما يصلح للاستئناس به في هذا المقام ، يقول : " و ربما حاول الشاعر أن يضيف على لحظة وقوفه كثيرا مما لم يحققه في تجربته السابقة مع الطلل ، و كأن ما حل بالديار إنما كان تمهيدا للحاضر أو تهيئة لحياة جديدة بتجارب متجددة أتم و أكمل ، حتى يعز على المعنى الطللي أن

<sup>1</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 82 .

يقربها ويحيلها إلى صورته " <sup>1</sup> . فالطلل إذن- وفق هذا التصور - هو نقطة تنتهي إليها حياة ، وتتطلق منها حياة أخرى أجمل و أكمل .  
و يمكن لهذا المخطط أن يجلي تلك الدورة التي يحيل عليها الطلل .



<sup>1</sup> - د / محمد عبد المطلب : " قراءة ثانية في شعر امرئ القيس " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ط 1 ، القاهرة 1996 ، ص : 13 .

- إذا كانت المناهج والآليات القرآنية الحدائثة قد أتاحت للقارئ المعاصر إمكانية اختراق النص الشعري عبر " فضائه " الدلالي و الكوني و النصي ، بوصفه مدخلا ملائما لأية قراءة يتوخى من ورائها الوصول إلى البنى العميقة للنصوص ، قصد تعريتها و إضاءة المناطق المعتمة فيها <sup>1</sup>»، فإن هذه الإمكانية قد تفقد أهميتها ، إذا لم يكن المبدع نفسه قد أتقن لعبة اختراق الفضاء عن طريق اللغة، هذه اللغة التي من شأنها أن تيسر للمبدع - إن أحسن ترويضها - عملية امتلاك **الفضاء** على نحو ما حصل مع الشعراء العذريين الذين طالما نُظر إلى نصوصهم على أنها نصوص موقوفة على الحب كقيمة فنية تلخص تجربة حياتية قاسية تراجيدية النهائية، أفضت بأصحابها إلى الجنون أو الموت كمدا و حزنا .

و إذا كان هذا البحث قد سبق إلى مناقشة عدة مسائل متصلة بالظاهرة العذرية ، و ما يتعلق بها، فإنه أثر الإغارة على النص العذري من غير أن يُسمع القراء نفع سيوف الطعن في وجود هؤلاء الشعراء ، أو يثير الغبار حول قصصهم التي قد تدين ببعض فصولها - إن لم نقل أكثرها - للخيال الشعبي<sup>2</sup> و حتى النخبوي ، فسواء كانت تلك الأسماء التي أثبتت على غلاف ديوان الشعر العذري لأشخاص أضلّتهم سماء بادية من بوادي العرب القديمة، فظلوا " يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق " حيناً من الدهر ، ثم ابتلعتهم الأرض فيما ابتلعت من أحياء ، أم هي أسماء وُضعت لأشخاص أنجبهم الخيال ، و تعهدهم بالرعاية ، حتى إذا كبروا و شبوا عن الطوق ردهم بعقريات شعرية استنفدت كل ما حوته معاجم الدنيا من معاني الفقد ، و الحزن و الحرمان و الصباية ، و الوجد . فإن الذي لا يحتمل المرء و التشكيك هو تناهي هذه النصوص إلى أيدينا مع تلك النسبة الموفورة من القيم الجمالية ، و القدرة العالية على إثارة المتلقي و إبهاره من أي وجهة دلف منها إلى عالمها. وإذا اختار هذا البحث أن يحصر زاوية رؤيته للنص العذري في **الفضاء الرعوي** الذي أطر القصيدة العذرية ، كما أطر الحياة المرجعية التي عاشها هؤلاء المتيمون . فذلك راجع إلى ما لهذا **الفضاء** الذي اشتغل عليه المتخيل الأدبي من فضل في خلق القصيدة ، و صناعة شاعريتها و جماليتها ، إذ رقد الشاعر بالمدد الإلهامي وساعده على امتلاك اللغة . و من ثمة امتلاك المتلقي و أسره .

<sup>1</sup> - يوسف حسن نوفل : استشفاف النص : الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط 1 ، 2000 ، ص : 99 .

<sup>2</sup> - طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، ط 14 ، القاهرة ، دت ، ص : 173 و ما بعدها .

و إذن فإن هذا الفصل ، سيحاول أن يصل إلى غور القصيدة العذرية عبر فضائها الجغرافي وتضاريسها الممعنة في التنوع و القسوة في الكثير من الأحيان . و قد أفضى النظر في متن النص العذري إلى التمييز بين ثلاثة أفضية فنية، أحالت عليها الأفضية الجغرافية الظاهرة .

### • أنواع الأفضية في الشعر العذري :

سبقت الإشارة إلى أن الفضاء الرعوي هو الإطار العام الذي قدم فيه الشاعر العذري رؤيته و مشاعره ، غير أن هذا الإطار ما كان ليحجر القراءة عن نقطة منعزلة منفصلة العرى عن السابق و اللاحق ، إذ لا يمكن بأي حال – كما يرى الدكتور (عبد الله الغدامي) – الاطمئنان إلى أن النص الجديد – النص العذري مثلا – نص قائم بنفسه مكتف بذاته، قد جُرد على صفحة بيضاء . و إنما فعل القراءة يكشف على أن هذا النص أشبه ما يكون بمرآة مهشمة تشظت عليها نصوص جاهلية جمع القارئ شتاتها و زواج بين مقروءاتها ، فتولد لديه نص جديد " و هذا كله فعل حر ، غير أن هذه الحرية لا تنطوي على إلغاء السالف ، ولكنها – فحسب – تماثل حرية النص في علاقته مع النصوص السابقة عليه ، حيث نجد الاثنين معا النص و القارئ يسكنهما التاريخ ، مثلما يسكنان هما التاريخ ، و إذا كان النص لا يولد على صفحة بيضاء ، و إنما يولد على صفحات مكتوبة عليها من قبل – حسب كلمة دي سيرتو – فإن القارئ أيضا لا يأتي من فراغ ، و لا يتحرك على فراغ ، إنه مسكون باللغة و بالنصوص وبالأخرين " <sup>1</sup>.

غير أن المبدع يكون قد سبق القارئ إلى هذا الفعل ، ربما من غير قصد و دون نية مسبقة ذلك أن " الشاعر ليس منقطعا عن الآخرين ، تجد شاعرا مشهورا بأنه متميز - لكنك لو دقت لاكتشفت أنه يستفيد أيضا من الآخرين غير المتميزين ، الشاعر وهو يعانق موجته ويداعبها في البحر ، لا يضمن أن تطرطشه موجات الآخرين ببعض الرذاذ ، وهو ليس بعيدا عن التأثيرات الخارجية سلبا أو إيجابا حتى وهو في قمة تميزه ، الشاعر الخاص هو الذي يبحث بئرته الخاصة بحاكورته ، لا أن يعتمد على آبار الجيران ، وان كان هو يستعين أحيانا بأدوات

<sup>1</sup> - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص : 158 .

الآخرين و تجاربهم لمواصلة الحفر<sup>1</sup>، و الشاعر العذري رغم أصالته و تميزه استطاع أن ينشئ نصا ينتسب إليه لغة ، و أفكارا ، و تشكيلا ، و أدوات ، و طرائق، إلا أن عروقه ليست خلوا من دم الشعر الأول ، نقصد الشعر الجاهلي . و هذا الدم المتنقل في أوردة الشعر العربي القديم ، إنما هو من أثر البيئة الواحدة ، و التجربة المتماثلة ، و الرؤيا المشتركة ، تلك الرؤية التي صنعتها الحياة الصحراوية الخشنة ، فكررت نفسها لدى غالبية الشعراء العرب ، متنكرة في أبواب و صيغ متعددة ، لعل أهمها ثوب المرأة ، الذي نسجه – ببراعة – الشعراء العذريون و وشوه برسوم و زخارف بادية التأثير في جمهور المتلقين ، و ما ظاهرتا الأطلال و الطعائن اللتان جرتا مجرى اللازمة في الشعر الجاهلي ، و من بعده الشعر الأموي و العذري تحديدا ، إلا من إملاء طبيعة الصحراء القائمة على الرعي كمورد للعيش و سبيل لا بديل له لضمان استمرارية الحياة ، يقول ( ابن قتيبة ) : " و سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار و الدمن و الآثار فبكى و شكى و خاطب الربع ، و استوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول، و الظعن على ما عليه نازلة المدّر لانتقالهم عن ماء إلى ماء و انتجاعهم الكلاً و تتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالنسيب ... " «<sup>2</sup>»

فالدورة التي رسمتها تلك الطبيعة العصية إذن ، تبدأ بانتقاء مواطن الكلاً، و تتبع مساقط الغيث فتحيا النفوس ، و تشيع الخضرة ، و تزدهي الأمكنة بساكنيها ، لكن ما أسرع ما يطرأ التحول على تلك البقاع ، فيغدو أخضرها يابسا ، و ماؤها غورا ، و خصبها جدبا ، مما يضطر القوم إلى مغادرة المكان بحثا عن منتج آخر ، و قد يجدونه و لكن بعد لأي ، و مكابدة أهوال عظام . و على هذه الدورة الحياتية اشتغل الشاعر العربي فنيا ؛ فنحن عندما نفتح سفر شعرنا القديم تنسرب بنا أخيلته و تهويماته إلى أفضية مفتوحة على زمنين ؛ زمن ماض مندرس طوى بين دفتيه أحلام الصبا ، و هناءات الشباب ، و زمن حاضر ، بادي الجهامة و الإظلام ، قد فغر فاه ليلتهم سعادة الشاعر التي صنعت بهجتها في أيامه الخوالي صحبة من كان يأنس إليهم الفؤاد

1- الشاعر عز الدين لمناصرة : الشاعر عز الدين لمناصرة : شاعرية التاريخ و الأمكنة ( حوارات ) المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 2000 . ص : 151 .

2- ابن قتيبة: " الشعر و الشعراء " ، تحقيق : الشيخ حسن تميم و الشيخ محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم بيروت، ط3 ، 1987 ، ص : 31 .

وباتت تهتز لذكراهم الأعطاف ، فلا يملك إزاءه إلا أن ينكفى عليه باكيا ، بعد أن يشيأه فيمسخه  
طللا .

و عليه ، فليس من الصواب اعتبار الطلل مجرد تقليد شعري و حسب ، ذلك ما يفهم من نص  
هذا مؤداه : " وليس الطلل أحجارا و رمادا ... وإنما هو كوة تطل على الأيام الخوالي و هنيهات  
الهناءة ، و خيلاء الشباب ، فيكون الطلل وفق هذا ، واحدا من الرموز التي تشيع في النفس  
كوامن الوجد و الكآبة بحيث يقاتل الشاعر جيشين ، جيش الصدود – الواقع – و جيش التذاني  
– المجاز – " <sup>1</sup> . فالطلل إذن لا يقل عن كونه معادلا فنيا يحمل غير قليل من الإحياءات  
والرموز ، مرجعها تلك القصة التي تتكرر ، كلما أحكمت سماء البادية العربية إغلاق عيونها شحًا  
و فتحت أرضها شقوقها و تصدعاتها عطشا ، حتى إذا لم تجد ما تروي به ظمأها ماء ، شربته  
دما و دمعا ، و عرقا و ريقا .

فهل تبقى – بعد ريق الحياة – حياة؟! ، و هل بعد الدم المستقطر من وريد القلب و سويدائه  
أمل في البقاء؟! هل يمكن للدمع السافح ، و العرق المنسبل ، أن يُحالا ماء يرويان الأرض فتحيا  
و يغمران الصحراء ، فتظهر من وحوشها ، و بومها ، و غربانها؟ .

عرف العربي لهذا السؤال جوابا ، فاستدعى رفقاء الدرب ، و أشقاء المصير ، و امتطوا  
رواحلهم يبحثون – إذ لا حياة هنا – عن حياة هناك ... عليها تكون!

و بينما عرج القوم يفتشون عن زمن يحيونه سعيدا رغيذا ، في كنف مكان ، يــــده  
بيضاء ، و مرعاه خصيب ، عاج الشاعر الشقي على رسم يسائله ، ... يسائله عن عمروا  
المكان ، فازدهى بهم المكان ، حتى إذا نزحوا عنه لم يعد مكانا ، بل مُسِخ طللا خربا سلبت  
بهجته الأيام ، و عاث فيه الزمن الظالم الغشوم ، فبكاه الشاعر ، و كان حريا أن يستبكي ، و هو  
ينشد حكاية الطلل تلك في إيقاع فجائي حزين .

فليس الطلل سوى شاهد على الفجيعة الأول ، فجيعة الفقد و الموت ، و الامحاء ، فقد الأحبة  
و موت المكان و امحاء الزمان . إن هذا الثالوث حينما ينتقل من دائرة الواقع المنظور أو  
المحسوس به إلى دائرة الذكرى المسترجعة ، يحدث في نفس الشاعر انشطارا يخرج به عن  
عالمه الواقعي إلى عوالم أخرى متخيلة ، مطلقة الزمان و المكان ، و من هنا عُدَّت لحظة

<sup>1</sup> - د / عبد الإله الصانع : "الخطاب الإبداعى الجاهلي و الصورة الفنية" ، المركز الثقافى العربى ، بيروت / الدار البيضاء ، 1997 ، ص : 63 .

الوقوف على الطلل " لحظة انتقال من جفاء الواقع الصحراوي إلى واقع الأحلام و الذكريات هذا الوقوف في حقيقته ، بداية الرحلة إلى عالم الروح ، هو لحظة الانفصال و الانعتاق ، هو لحظة الولادة الجديدة التي تنتصر على الفناء " <sup>1</sup>.

ف ( امرؤ القيس ) إذ يقول :

قِفَا بُبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَ مَنْزِلٍ      بَسَقَطَ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَ حَوْمَلِ  
فَتَوْضِحَ فَاَلْمِقْرَةَ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا      لَمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَ شَمَالِ  
تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا      وَ قِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْفُلٍ <sup>2</sup>»

لا يرثي أمكنة خمسة بوصفها آثارا دراسة و ديارا دائرة ، و لا يستوقف حركة الزمن - إذ يستوقف الخليلين - من أجل أن يشاركاه البكاء على أيام انصرمت جمعته بالحبيبة ، أو بالحبيبات و إنما يذكرها و في روعه هاجس يسيطر على كيانه كله ، يتلخص ذلك الهاجس في موضوعة «الفقد» ، و الشاعر - حسب قراءة الدكتور ( عبد الحميد جيدة ) يحاول عن طريق البكاء محو أثر ذلك الفقد " فطلب البكاء على الأطلال هو شفاء النفس من الأطلال ذاتها ، حيث يحس الشاعر أنه محصور بين أطلال الذات المبعثرة في أعماقه و بين أطلال الأحبة ، أية أحبة المبعثرة في الصحراء الواسعة ، و في لحظة وقوف الشاعر على أطلال الأحبة تتحد الأطلال الذاتية بالأطلال الموضوعية ، و يصبح من المستحيل الفصل بينهما " <sup>3</sup> . و بهذا يجوز الإقرار بأن الشاعر العذري استطاع أن يجعل من تلك الأمكنة مادة إيحائية غدت فضاء الفقد الذي كاد يستغرق حياته كلها ، فهو إذ افتقد المكان افتقد معه الأمان ، و الهدوء ، و السكينة و الاستقرار ، كما افتقد - برحيل الجماعة - القوة التي كان يُفترَضُ أن يجابه بها عوادي الزمن و قهر الطبيعة ، التي إذا أرادت أن تعذب قوما - و ما أكثر ما تريد ذلك - حبست عنهم ماء غيثها ، ذلك البطل الأكثر غيابا في لوحة الصحراء العربية ، و الرافد الأكثر فاعلية في نسج مأساة العربي ؛ إذ إن افتقاد المطر في غالب الأوقات ، جعل الناس يشغفون به و يترقبونه و ينظرون إليه نظرة لا تخلو من إجلال و تقديس ، لأنهم رأوا فيه " سرا خفيا و قوة عظمى

<sup>1</sup> - د / عبد الحميد جيدة : "مقدمة لقصيدة الغزل العربية" ، دار العلوم العربية ، بيروت ، طم ، 1992 ، ص 16 .

<sup>2</sup> - القرشي ( أبو زيد ) : " جمهرة أشعار العرب " تحقيق : علي محمد الجاوي ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة ، د-ت ، ص : 54 - 55 .

<sup>3</sup> - د / عبد الحميد جيدة : " مقدمة لقصيدة الغزل العربية " ، م س ، ص : 16 .



قادرة على قهر الجذب و المحل ، و بعث الخصب و الرزق ، تتلقاه الحناجر العطشى بشغف و حب ، و الصحراء العارية تستغيث به ليدفع عنها قحها و عقمها ، فتهتز نشوة ، و تستقبله كبكر عروب أحبت بعلمها فاحتضنته ، منه حياتهم و حياة نعمهم ، به يخصبون و يبشرون فتنج نوقهم و شأؤهم و تسمن و تتناسل و تتكاثر ، تعمهم النعمى و إذا ما انحبست المطر ابتلوا بالجوع و المرض ، و النهب و الفنى و الموت " <sup>1</sup> ، كما ابتلوا بانفراط عقد الجماعة و هذه بلية لا يقل وجعها عن سابقاتها ، لأنها لا تفضي إلا إلى معاني الوحشة ، و الضياع و الغرق في برائن الهموم و الهواجس ، تلك المعاني التي شرب العربي من كأسها حتى ارتوى وراح - بإيعاز من هذا الألم الممض - يصنع بمخيلته فضاء آخر معادلا ، أودعه كل ما تهفو إليه نفسه من صور الوبل الدافق ، و السيل الجارف ، و البرق اللامع ، و السحاب الأسود الممتلى ضرعه بأسباب الحياة ، و أسرار الخضرة و النماء ، المتمظهرة في مراغ خصبة فسيحة تستقبل - باحتفاء - جموع الباحثين عن الحياة من نوق ، و بقر ، و ظباء ، و أناس ، و قد يفيق الشاعر على واقعه المر المجدب ، فينقله إلينا كفضاء معادي لطموحه و رغباته ، لافظ للحياة و الأحياء ، و الشاعر في أثناء ذلك كله لا يغيب المرأة بل يجليها كثابت تدور في محوره عدة متغيرات .

و من النصوص التي يمكن أن تصدق ما قيل إلى الآن هذا الذي نسبته ( المفضل الضبي ) إلى ( مرار بن منقد ) ، و أخبرنا بأنه يرد فيه على امرأة عيرته بقلة الإبل ، فوجد فيما يملك و قومته من النخيل ، ما يخول له الوقوف في وجهها موقف المفاخر المباهي :

فَأَتَكَ إِنَّ تَرِيَّ إِبْلًا سَوَانَا	و نُصْبِحُ لَا تَرِيْنَ لَنَا كِبُونَا
فَإِنَّ لَنَا حَظَّائِرُ نَاعِمَاتٍ	عَطَاءَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينََا
طَلَبْنَا الْبَحْرَ بِالْأَذْنَابِ حَتَّى	شَرَبْنَا حِمَامَهُ حَتَّى رَوَيْنَا
تُطَاوِلُ مُخْرُمِي صَدْدِي أَشْيِي	بَوَائِكَ مَا يُبَالِيَنَّ السَّيْنَا
كَأَنَّ فُرُوعَهَا فِي كُلِّ رِيحٍ	جَوَارٍ بِالذَّوَائِبِ يَنْتَصِينَا

<sup>1</sup> - أنور أبو سويلم : "المطر في الشعر الجاهلي" ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1987 ، ص 11 .

بَنَاتُ الدَّهْرِ لَا يَحْفَلْنَ مَحَلًّا      إِذَا لَمْ تَبُقْ سَائِمَةً بَقِيْنَا  
 إِذَا كَانَ السَّنُونُ مُجَلِّحَاتُ      خَرَجْنَ وَ مَا يَجْفَنَ مِنَ السَّنِينَا  
 يَسِيرُ الضَّيْفُ ثُمَّ يَجِلُّ فِيهَا      مَحَلًّا مُكْرَمًا حَتَّى يَبِينَا  
 فَلَنْكَ لَنَا غِنَى وَ الْأَجْرُ بَاقٍ      فَعُضِّي بَعْضَ لَوْمِكَ يَا ظَعِينَا  
 بَنَاتُ بَنَاتِنَا وَ بَنَاتُ أُخْرَى      جَوَاءَ مَا حُودِينِ وَ قَدْ رَوِينَا «<sup>1</sup>»

إن قراءة متفحصة لهذا النص بإمكانها أن تبعده عن باب الفخر الذي وضعه (الضبي) فيه ، وتدخله في باب فلسفة الوجود و مشكلة الحياة التي طالما أثارت تساؤل الشاعر ، هذا الكائن " البصير الذي يرى و يدرك و يحس ما لا يراه الآخرون ، و لا يدركونه " و لا يحسونه " <sup>2</sup> ، لكن الذي يفصح عنه ( مرار بن منقذ ) هنا لا يستبعد أن يكون الآخرون أيضا قد أدركوه ، و رأوه وأحسوه ، لكنهم لم يملكوا أدوات التعبير عنه ، كما امتلكها شاعرنا هذا ، و من آيات امتلاك (مرار) لهذه الأدوات تفتنه لموضوعة " النخلة " و توظيفها كلفظة مفتاحية للقصيدة .

فإذا كان قد توسم في " النخلة " من الخير ، و من العطاء ما يزهده في الإبل و الماشية ، فإن ذلك يفتح النص على الكثير من المعاني المحتملة ، تكشفها لنا معرفة قيمة النخلة بالنسبة للإنسان العربي ، فهي رمز العطاء و النماء ، و هي علامة الشموخ و الإباء ، و هي إحالة على الاستقرار و السكينة ، و هي مرجع القوة و التحدي ، تحدي الطبيعة و الزمن ، ثم إنها الشجرة المباركة التي أوت إليها ( مريم بنت عمران ) عليها السلام ، و وضعت عندها المسيح (عيسى) عليه السلام ، قال تعالى: ﴿ فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَدَّتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا ، فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ ، قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا ، وَ كُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا فَنادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا لَا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ، وَ هُرِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ ، تَسَاقُطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا ، فَكُلِي وَ اشْرَبِي وَ قَرِي عَيْنًا ، فَاِمَّا

<sup>1</sup> - المفضل الضبي: "المفضليات"، تحقيق: أحمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ط 4 ، د . ت ، ص 72 ، 73 .  
 - د/ وهب أحمد رومية: " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1996 ، ص 234 .

تَرَيْنَ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا ، فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا  
فَلَنْ أَكُلَّمُ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا ﴿١﴾ .

إن الشاعر يتوخى من النخلة ما أفاضته على ( مريم عليها السلام ) ، فقد منحها الحماية والأكل ، والشرب ، والاستقرار ، والسعادة ﴿فَكُلِّي وَ اشْرَبِي وَ قِرِّي عَيْنًا﴾ ، وهذه كلها أمان صعبة المنال بالنسبة للإنسان العربي ، و إذا كانت العناية الإلهية قد رعت ( مريم عليها السلام ) بطرف الرحمة ، فخفت من آلامها النفسية و الجسدية ، فذلك ما يطمع فيه ( مرار بن منقذ ) ومن ورائه المجتمع العربي كله ، ذلك ما تشي به « ناء » المتكلم في القصيدة ، و التي تحيل على جماعة المتكلمين ، فهم إذ استعاضوا عن الإبل و الماشية التي تتوقف حياتها على رحمة السماء بالنخلة التي تملك القدرة على مقاومة الجذب و المحل :

بَنَاتُ الدَّهْرِ لَا يَحْفَلْنَ مَحَلًّا إِذَا لَمْ تَبْقَ سَائِمَةٌ بَقِينَا

يؤمنون إلى تلك الرغبة الدفينة في التملص من سيطرة الطبيعة و هيمنتها على إرادتهم ، و من ثم مواجهتها و قهرها ، تما ما كما تفعل النخلة التي شقت عما يداخل الشاعر من أمان عراض في الانعتاق من ربة الطبيعة و التخلص من وطأتها ، لأنه يعلم علم اليقين أن هذا هو السبيل الوحيد الذي يهيئه للتعلم بالاستقرار و لذة العيش ، و إذا أخطأه هذا السبيل فسيظل الرحيل ديدنه و افتقاد المكان قدره ، و ناقة ( المثقب العبدى ) لسان حاله إذ تقول حين يعدها للرحيل :

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلِيلٍ تَأْوُهُ آهَةٌ الرَّجُلِ الْحَزِينِ

تَقُولُ وَقَدْ ذَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دَيْئُهُ أَبَدًا وَ دِيئِي

أَكُلُّ الدَّهْرَ حَلًّا وَ ارْتِحَالًا أَمَا يُيَقِي عَلِيٍّ وَ لَا يُقِينِي ﴿٢﴾

لو فطن نقادنا القدامى إلى أن (المثقب العبدى) يحاور نفسه في هذه المقطوعة ، لكفوا عن اتهامه بسلوك طريق المجاز المباعد للحقيقة<sup>3</sup> ، إذ أنه حاور الناقة العجماء كما يحاور الإنسان العاقل الناطق ، إن (المثقب العبدى) عندما ضاقت نفسه بالارتحال ، و هفت إلى الإقامة

<sup>1</sup> - سورة: " مريم " ، الآيات : [ 22 - 26 ] .

<sup>2</sup> - "المفضليات" ، م س ، ص 291 ، 292 .

<sup>3</sup> - ابن طباطبا : ( أبو الحسن محمد بن أحمد ) : " عيار الشعر " ، تحقيق : د / عبد العزيز بن ناصر المنع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د - ت ، ص : 199

والاستقرار، كلف ناقلته بنقل تلك الرسالة التي تشف عن تبرم بالحياة و تخوف مما خفي منها فهذا المعنى الهاجع في ظلال ملفوظي [ الليل – الرجل الحزين ] ، يلخص مشكلة المكان التي أرقت الشاعر العربي أكثر من مشكلة الزمن ، و إن كان الدكتور ( وهب أحمد رومية ) قد نحى منحى مغايرا في تأويل هذا النص ، و رأى أن مبعث حزن " الرجل [ المثقب ] هو مشكلة الزمن التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي و روعته ترويعا فظيحا " <sup>1</sup> . لكن هذا الترويع ما كان ليكون بتلك الوطأة لو لم تكن ثمة مشكلة المكان ، فالشاعر الجاهلي سكن بهاجس المكان ، لأنه لا يقيم إلا ضيفا ، و لا ينتجع إلا ليستريح ، ثم يعاود السفر من جديد ، و هذا ما نمى لديه عقدة غموض الهوية و رسخها في نفسيته على نحو أسهم في زيادة تأزمها و قلقها ، و لا عجب أن يصل به الأمر إلى هذه الحال من القلق ، ما دامت هوية المرء لا تتحدد إلا بالمكان الذي يؤصل فيه جذوره ، و يثبت به و فيه كينونته ؛ إذ لا كينونة من غير مكان ، و من هذا المنطلق يمكننا القول أن الزمن و إن كان يعد " عنصرا أصيلا في بناء الإنسان الفكري و النفسي " <sup>2</sup> ، فإن ما يفوقه أصالة هو المكان ، بل إن هناك من يرفعه إلى مكانة أعلى فيجعله مأوى للزمن ، و مأوى الحياة نفسها نقول هذا و في ذهننا الدكتور (عثمان بدري) الذي يؤكد أن " الحياة بوصفها «صيرورة» تدرك من خلال التغير الحتمي الذي يخضع له الإنسان و الحيوان ، و كل الكائنات الأخرى في الوجود ، مما يعني أن الحياة هي الزمن المتغير المتغاير الذي لخصته حكمة أحد الفلاسفة اليونانيين بقوله « إنك لا تستطيع أن تستحم في النهر مرتين » ، و لكن أهمية المكان تكمن في كونه هو – إن صح التعبير – « مأوى » الحياة ، أي مأوى الزمن و مسقط هويته و دلالاته فعلا و فاعلا و منفعلا " <sup>3</sup> .

و عندما يكتسب المكان صفة « المأوى » يشرح نفسه للقيام بعدة أدوار أولها الحماية ، و ذلك ما افتقده العربي إذ افتقد المكان ، مما جعله في حالة ترق دائم لمأوى " يبقي عليه و يقيه " و قد كشف ( المثقب ) عن ذلك التوق بقوله :

أَكُلُ الدَّهْرَ حَلًّا وَ ارْتِحَالًا      أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَ مَا يُقِينِي ؟

<sup>1</sup> - د/ وهب أحمد رومية : "شعرنا القديم والنقد الجديد" ، م س ، ص 196 .

<sup>2</sup> - د/ نبيلة إبراهيم : "فن القص في النظرية و التطبيق" ، مكتبة غريب ، مصر ، دت ، ص 139 .

<sup>3</sup> - د/ عثمان بدري : "الدلالة المفارقة للمكان الروائي عند عبد الحميد بن هدوقة" ، مجلة اللغة و الآداب ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر

العدد 13 ، ديسمبر 1998 ، ص 61 .

لكن تدمر (العبدى) لم يجد شيئاً أمام إرادة الطبيعة التي ما فتئت تسحق أمانى الشاعر ، و تغلق في وجهه أفضية الحلم و الفرح ، في الوقت الذي تفتح له أفضية أخرى تنتسب جميعاً إلى حقل دلالي كبير مفاتيحه الحزن على الماضي المفقود (المكان) ، و التدمر من الحاضر المؤلم (الرحيل) ، و الخوف من المستقبل المجهول .

و في ثنايا هذا **الفضاء** المفتوح جغرافياً – من حيث إنه **فضاء** رعوي صرف - و المغلق دلالياً تنبث نصوص تصور حالة الانشطار النفسي التي كان الشاعر الجاهلي يعيشها ، فهو دوماً يضطر إلى الرحيل تحت إلحاح الحاجة إلى مكان يملك أسباب الحياة ، و إن كانت هذه الملكية مؤقتة ، و من جملة النصوص التي تعبر عن تلك الحالة ، هذا الذي ينسب إلى ( بشر بن خازم ) و يقول فيه :

أَسْأَلُ صَاحِبِي وَ لَقَدْ أَرَانِي	بَصِيرًا بِالظَّعَانِ حَيْثُ سَارُوا
أَحَاذِرُ أَنْ تَبِينَ بَنُو عَقِيلِ	بَجَارَتِنَا فَقَدْ حَقَّ الْحَاذِرُ
فَلَايَا مَا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ	بِقَانِيَةِ وَ قَدْ تَلَعَ النَّهَارُ
بَلِيلَ مَا أُتِينَ عَلَى أُرُومِ	وَ شَابَةَ مِنْ شَمَائِلِهَا شَعَارُ <sup>1</sup>

لقد وظفت صورة الطعانن المرتحلة توظيفا ، يعكس موقف الشاعر من ظاهرة الرحيل ، و هو موقف لا يختلف عن موقف سابقه (المتقب العبدى) ، فالكل يتوجس من الرحيل خيفة ، و الكل يشترك في التأفف و التأوه منه ، و هذا التأوه الساخط الشاجي يبعد النص عن غرض الغزل المزعوم ، ويبث في نفس القارئ الرغبة في معرفة سبب ذلك الحزن الذي تشف عنه القصيدة . و إذا كان الشاعر قد حاول إيهامنا - مكابرة - أن الذي يثير شجنه هو مزايلة حبيبته للمكان الذي جمعه بها ، إلا أن حرصه على إخفاء ألمه و موجدته عن صاحبه ، متعللاً بالحديث إليه وهو في حقيقة أمره بصير " بالظعانن حيث ساروا " ، يومئ إلى سر آخر أجل خطراً من ذلك السر المزعوم ، فليس من عادة العربي أن يخفي عن صديقه أموره العاطفية ، بل إن ملاحقة النساء و مطاردهن تعد لازمة من لوازم الفروسية و مدعاة للفخر ، و يكفي أن نقرأ قصائد (عمر و بن أبي ربيعة ) أو بيتنا واحداً من معلقة ( امرئ القيس ) هو :

1 - " المفضليات " ، م س ، ص 338 - 339 .

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي      فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمَّلِ «1»

حتى ندرك هذه الحقيقة ، ومن هنا فليس من المستغرب أن نلفي الشعر الجاهلي يعج " بخلان الوفاء " عجيبا ممن يفضي إليهم الشاعر بمشاعره و مغامراته ، إذن ، فما هو ذلك السر الخطير الذي اجتهد الشاعر في توريته ، و الذي سبب له كل ذلك الألم ؟. هل المرأة الطاعنة هي بؤرة الوجد على ما يبديه الظاهر ؟ أم في الباطن تتخفي دلالات أخر.

و بما أن " سيرورة المعنى هي سلسلة اختيارات و انتقاعات ، و ربما سلسلة تحريفات دلالية و تركيبية " <sup>2</sup> ، فإن القصيدة - و إن كان الخصام فيها - فهي الحكم أيضا ، و حكمها يقضي بأن احتمالية الشعر تسوغ تزكية فكرة الخوف من المجهول ، و التوجس من الآتي لغموضه كقراءة ممكنة لهذا النص ، الذي يعد فضاء متخيلا صنعه الشاعر في مقابل واقعه المرجعي ، و لا يرتضي الشاعر الخروج من فضائه المتخيل هذا من غير أن يحدث في فضائه الداخلي - نقصد النفسي - توازنا ، فيعمد إلى تطريز فضاء موشى بأبهى ما يتمنى المرء رؤيته من صور و مشاهد ، تظهر فيها نساء مترفات منعومات كشاغلات ثانويات يزين خلفية هذا الفضاء فيما تبرز حبيبة الشاعر: " الأنسة اللعوب " فارسة فاتكة لعوب تصطاد قلب الشاعر وتفتك به :

كَوَأَنَّ ظَبَاءَ أَسْتَمَةَ عَلَيْهَا	كَوَأَنَّ قَالِصَا الْمَعَارُ
يُقَلِّجْنَ الشَّفَاةَ عَنُّ أَفْحُوَانٍ	جَلَاهُ غَبُّ سَارِيَةِ قَطَارُ
و فِي الْأَطْعَانِ آنَسَةَ لَعُوبُ	تَيَمَّمْ أَهْلَهَا بَلَدًا فَسَارُوا
مِنَ اللَّائِي غُدَيْنَ بَعِيرُ بُؤْس	مَنَازِلُهَا الْقَصِيمَةَ فَالْأَوَارُ
غَذَاهَا قَارِصٌ يَجْرِي عَلَيْهَا	و مَحْضٌ حِينَ تَبَعَثُ الْعَشَارُ
نَيْلَةَ مَوْضِعِ الْحَاجِلِينَ فُود	و فِي الْكُشْحِينَ وَ الْبَطْنِ اضْطَمَارُ» <sup>3</sup>

<sup>1</sup> - "جمهرة أشعار العرب" ، م س ، ص : 131 .

<sup>2</sup> - حسين نجمي : شعرية الفضاء / م س ، ص : 17 .

<sup>3</sup> - " المفضليات " ، م س ، ص 339 .

تتحرك هذه الأبيات في فضاء احتفالي يقف على الطرف النقيض من الفضاء السابق " فضاء الرحيل " فيكونا بذلك ثنائية الوجود العربي ، هذا الوجود الذي حار فيه الشاعر الجاهلي فانشطرت نفسه بين قطبيه ، بين ماض لا يخلو من روعة و احتفالية ، و حاضر حظه من الإيلام و القسوة ليس يسير ، يمثله في القصيدة ملفوظ [ الليل ] الذي تتسّم فيه معاني الانغلاق و التجهم أعلى قممها ، لكنها سرعان ما تشرع في الانحدار، عندما تنفجر ثغور النساء ، مؤذنة بقدم الصبح مرفقا بموكب من الصور، لا تلبث تباشر عملية الانتشار و الإشعاع ، فتمطر " السارية " و تحيا الأرض بعد موتها ، و تبرز الصحراء التي كانت قبل قليل قاحلة جدياء ، كأجمل ما خلق الله من النساء ، و كأبهى ما وصف بشر من العذارى . إنها في القصيدة " الأئسة اللعوب " وهي في مخيلة الشاعر ووجداناته تلك الحياة التي ينشدها و يتأملها ، مثلما توحى بذلك لفظة [ غدين ] المعبرة عن المستقبل ، حياة خصبة سهلة المراس ، و افرة النعم لا تميت إلا لتحي ، و لا تعقم إلا لتتجب ، و لا تهدم إلا لتبني ، إنها حياة باسمه " الشفاه " ، متجددة كالسارية معطاءة " كالعشار " تدر اللبن " القارص " لتطعم الأحياء و تسقيهم ، فتشيع الحياة ، و ينتفي البؤس ، و ينتحر القحط و المحل .

بمثل هذه الآمال و الأمانى تغلب الشاعر الجاهلي على واقعه القاسي ، و على أنقاض الماضي المنذر الجميل ، حاول أن يبني مستقبلا أجمل و أبهى ، مستدعيا لهذا البناء كل ما غيبتة طبيعة الصحراء من أسباب الحياة و السعادة ، فوصف المطر و الليل ، و أنطق الديار العجماء و تمثل المرأة واقفة أمامه تبادله ودا بود ، و تسري عنه همومه و تبدد مخاوفه ، غير أن هذا كله لا يعني أنه نسي واقعه ، فالشاعر و إن كان يأنس بمخيلته أكثر من أنسه بعقله ، فإنه لا يزهد فيه نهائيا و ما أكثر ما يفيق على لظى الهاجرة ، و صوت البوم و الغربان ، و مشاهد الوحوش الضارية فيفسح المجال لمخيلته من جديد لتنتقل لنا - بانحراف و عدول واضحين - تلك اللوحات الممعنة في الجهامة و الإظلام ، على أنها لا تقل جهامة و لا إظلاما عن لوحات آخر ، رسمها عقودا من بعد ، الشعراء العذريون الذين رموا بتجارب حبهم القاسية المروعة إلى الصحراء فاحتضنهم فضاؤها باحتفاء ، و استمع إليهم بصبر وهم يبثونه شكواهم من الدهر ، و من القدر و من المجتمع و المرأة ، فكأن الحزن لم يكتب إلا لهم ، و كأن القدر لم يبيل غيرهم ، و كأن المجتمع لم تدس أعرافه إلا من قبلهم ، و كأن المرأة لم تخلق إلا لتعذبهم .

كل هذه البؤر الموجعة فجرت ينابيع إلهام الشاعر العذري ، و فتحت مخيلته على أفضية الحنين ، و البكاء ، و الذكرى ، و الحلم ، و الحب ، و الموت ، و القهر ، و حتى الجنون انتظمها جميعا إطار واحد ، هو الإطار الرعوي المؤثث بعناصر الطبيعة الصحراوية الحية منها و الجامدة ، العاقلة و غير العاقلة ، الحسية المدركة ، أو المجردة المتخيلة ، فالصحراء – على شساعتها – استغرقها الشاعر العذري توظيفا ، و اشتغل عليها تخيلا ، ولعل الذي حفزه على هذا التوظيف و يسر له ذلك الاشتغال هو كثرة متناقضاتها و تنوعها بالقدر الذي سمح بتعبئة الملفوظات المنتسبة إليها – دلاليا – بمعان لا يحدها حد . و قد صورها الدكتور (يوسف خليف) فأحسن تصويرها ، إذ قال " و الخطوط الأساسية لهذه الصورة هي أنها منطقة صحراوية جبلية ، عرفت الأغوار المنخفضة ذات الحرارة الشديدة ، و الجبال العالية ذات القمم الثلجية و عرفت بينها مناطق رملية مترامية الأطراف ، كثيرة المجهل و المخاوف ، ثم هي منطقة عرفت الجذب الذي تتعذر معه الحياة ، حتى يضطر أهلها إلى الهجرة ، و الخصب الذي يعزي الناس على الاستقرار و إقامة القرى ، و عرفت المطر يحتبس حتى تصبح البادية غير صالحة للسكن ، و السيول تتدفق حتى تجرف أمامها كل شيء ، و عرفت البرد الذي يعقد ذنب الكلب و الحر الذي يذيب دماغ الضب ، و يطبخ الإبل و يشويها"<sup>1</sup> .

و لما كانت طبيعة الصحراء متراوحة بين الجذب و الخصب ، و لما كان الشعر العذري قد استأنس بها و حاكى جغرافيتها شعريا ،- بما يعنيه الشعر من انزياح و تجاوز – فانتظمه فضاؤها الرعوي الذي بثه كل ما تجيش به نفسه من مشاعر و أحاسيس ، و ما ينطوي عليه فكره من رؤى و مواقف ، و ما صورته له مخيلته من أحلام و آمال ، فإننا نلفي ديوان الشعر العذري معادلا فنيا للطبيعة في غضارتها و نضارتها ، و في جذبها و محلها ، و في لحظات انتقالها بين الطورين ، فليس البكاء على أطلال الحبيبة سوى تصوير لطبيعة مجدبة رحل عنها أهلها لندرة الماء و احتباس الغيث عنها من جهة ، و استذكار ماضي ذلك المكان الذي كان – قبل أن يغدو ظللا- ربعا خصيبا تنسرح في مراعيه سرائب الإبل ، و البقر، و الضأن ، و يتقلب في نعيمه الشاعر و قومه و قوم حبيبته من جهة ثانية ، و ما رحلة الطعائن إلا معادل رمزي لحركة التحول من الخصب إلى الجذب أو من الجذب إلى الخصب ، حسب رؤية الشاعر

<sup>1</sup> - د/ يوسف خليف: "الشعراء الصعاليك" ، دار المعارف ، مصر ، ط ١ ، دبت ، ص 73 .



ورؤية القصيدة ، و من هذا المنطلق سيبحث هذا الفصل في بنية الفضاء الرعوي من حيث إنه موزع على ثلاثة أفضية شعرية لها زمنيها الفنية الخاصة ، هي فضاء الخصب و يعادله- شعريا - في غالب الأحيان لحظة ما قبل الطلل ، و فضاء الجذب و يعادله- شعريا أيضا - لحظة الطلل ووصف الصحراء ، و بينهما يمتد فضاء الانتقال و يقابله في القصيدة لحظة ارتحال الطعانن .

### (1) - فضاء الخصب (ما قبل الطلل) :

لم يخل حديث عن الأطلال في شعرنا القديم من ذكر للمرأة «<sup>1</sup>»، بل إن المرأة تبدو المفعّل الحقيقي لعنصر الطلل بوصفها - ظاهريا - مبعث البكاء فيه ، و مهيج أشواق الشاعر ، و بؤرة ذاكرته التي باتت تستحضر صورا من الماضي السعيد ، و تقرنها بصور الحاضر البائس فتتعاضم مشاعر الأسف و الحسرة ، و تتكاثف ؛ ففي الماضي كانت المرأة ، و كان الغيث و كان الخصب ، و هذه هي أسباب الحياة في نظر الشاعر ، أما الحاضر فقد غيب هذه العناصر جميعا فاندثر معها معنى الحياة .

و طالما أن هذه العناصر تجمعها علاقة سببية ، بحيث أن حضور أحدها يستلزم حضور العنصرين الآخرين ، و غيابه يفضي إلى غيابها جميعا ، يبدو من البديهي التساؤل عن أي من هذه العناصر يستدعي الآخرين ، أ ألمطر هو الذي يبقى على المرأة إلى جانب الشاعر ، بحيث ينفي دواعي الرحيل كما يقضي منطق الأشياء ، أم المرأة هي التي تستمطر السماء كما تزعم التفاسير الأسطورية للشعر الجاهلي .

لقد أكد أصحاب هذا الاتجاه ، أن الشاعر الجاهلي و غير الجاهلي لم يكن يرى المرأة في القصيدة مجرد نظيرة فنية للمرأة الحقيقية ، و إنما تمثلها ندا للآلهة المعبودة ، مانحة الخصب والمطر ، لذلك كان غيابها وبالا على ديارها ، و على الشاعر أيضا ، بما تخلفه من شظف وإمحال ، و من الذين نحوا هذا المنحى في تفسير الظاهرة الدكتور (مصطفى الشورى) الذي يقول : " و لا شك أن ارتباط رحيل المرأة بإفقار الديار يدل على ما لها من قدرة على الخصب

<sup>1</sup> - د/ مصطفى عبد الشافي الشوري : الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1996 ، ص 93 .

و استمرار الحياة ، و الذي يحيل المكان إلى الجذب هو الإله ، لأنه ما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها و تصير خرابا إذا ما رحلت " <sup>1</sup> .

إن التسليم بهذا الرأي تسليما كليا يحرم القارئ من " لذة " استنطاق النصوص ، و يوجه قراءته وجهة تكاد تكون نمطية لا تستجيب لتنوع الإبداعات ، و لا لاختلاف القراء ، فلا سبب يسوغ لنا ربط كل حديث عن الطلل أو الغزل بالآلهة ، و إن كان لمثل هذه المعتقدات حضور لا ينكر في ذهنية العقل العربي حسبما أكدته الكثير من الدراسات الأدبية و غير الأدبية «<sup>2</sup>» .

و اتساقا مع هذا التصور ، فسيدخل البحث عالم القصيدة خالي الذهن من أي تصور قبلي لتتولى القصيدة اقتراح التفسير الذي يستجيب لرؤيتها ، و رؤية مبدعها ، يقول (كثير عزة) :

و حَلَّتْ سَجِيفَةً مِنْ أَرْضِهَا	رَوَابِي يُنْبِتْنَ حَفْوَى دِمَائِهَا
كَأَنَّ حَدَائِجَ أَطْعَانِهَا	بَغِيقَةَ لَمَّا هَبَطْنَ الْبِرَائِهَا
نَوَاعِمُ عُمٍّ عَلَى مَيْشَب	عِظَامُ الْجُدُوعِ أُحِلَّتْ بِعَائِهَا
كَدُهُمُ الرِّكَابِ بِأَثْقَالِهَا	غَدَّتْ مِنْ سَمَاهِجٍ أَوْ مِنْ جَوَائِهَا
وَ خَوْصِ خَوَامِسِ أَوْرَدَتْهَا	قِيَلِ الْكَوَاكِبِ وَرْدًا مِلَائِهَا
مَنْ الرُّوضَتَيْنِ فَجُنْبِي رُكِيحٍ	كَلَّقَطِ الْمِظْلَةَ خَلِيًّا مُبَائِهَا <sup>3</sup> »

لعل النظر في هذا النص يشجع على التسليم بما ذهب إليه التفسير الأسطوري ، ففعل "الطول" الذي افتتح به المقطع و أسند إلى المرأة (سجيفة) رسم فضاء احتفاليا انتظمه حقل دلالي واحد هو حقل " الخصوبة " و النماء ، اضطلعت " الأفعال الفضائية " - على حد تعبير جاكندوف والتي يحصرها في ثلاثة حقول هي " ... حقل أفعال الحركة ، و حقل أفعال الحالات ، و حقل أفعال المكوث " <sup>4</sup> فيه- وهي [ حلت - ينبتن - هبطن - أحلت - أوردت ] - بتوزيع منح المرأة (الآلهة) على الأحياء من نوق ، و أناس ، و ظباء ، و إبل ، فابتهج الكل فرحا بتلك المنح

<sup>1</sup> - د/ مصطفى عبد الشافي الشوري : "الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " ، م س ، ص 93 .

<sup>2</sup> - انظر مثلا : د/ عبد المالك مرتاض : "الميثولوجيا عند العرب" ، أو : د/ عبد الله الفيبي : "مفاتيح القصيدة الجاهلية" ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة السعودية ، ط 1 ، 2001 .

<sup>3</sup> - كثير عزة : الديوان ، شرح : قدرى مايو ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 87 - 88 .

<sup>4</sup> - د/ عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2001 ، ص : 109

ومضى يحدث بنعمته الأفاق ، يتضح ذلك كله من خلال تصنيف دلالي للعلامات اللغوية المنبئة في هذه الأبيات ، بدءاً من الأماكن و أسمائها ، وصولاً على النعوت و الألوان .

فإذا نظرنا إلى الأماكن وجدناها متراوحة بين السهول و القرى العامرة مثل " غيقة " و "ميشب" و " الروضتان" ، و " جنبا ركيج " ، فضلا عن أن بعضاً منها له محمولات تستمد إيحائيتها ليس من مرجعيتها ، بل من العلامة اللغوية نفسها مثل " الروضتين " و " جنبا ركيج " ذلك أن أسماء الأعلام - مادامت مادة لغوية كغيرها من المواد المشكلة لنسيج النص- فهي قابلة لأن تعبأ بشحنات دلالية رمزية . يؤنسنا في هذا الرأي الدكتور ( عبد الله الفيافي ) بقوله " ذلك لأن كل المادة اللغوية التي يستعملها الشاعر من أسماء أماكن و أشخاص ، تستحيل لديه إلى مادة فنية إيحائية ، لها لغتها الخاصة و دلالتها المحايدة لتجربة الشاعر التصويرية " <sup>1</sup> .

أما الصفات و النعوت فهي ملحقة - أغلبها - بالنوع ، و النباتات ، و النخيل ، و هي منصرفة للدلالة على النعيم و الترف [ نواعم عم - دماثا - عظام الجذوع - أثقال - خوص خوامس ... ] . و يأتي اللون الأبيض الذي تجليه بعض خطوط تلك اللوحة ، ( و كلمة " الحفوى" تحديداً وهو نبات له زهرة بيضاء ) ليعزز هذا الفضاء المترف ، و يوشيه بزخارف تبعث على الارتياح ، و تشيع في نفس الشاعر أريحية .

و ليس توغلا في التأويل استنبصار ملمح معتقد ميثولوجي وراء الفضاء المتخيل الذي صنعه القصيدة ، و ألمع إليه الدكتور ( مصطفى عبد الشافي الشورى ) و غيره ، حيث أكد أن المرأة في الشعر القديم هي كائن أسطوري يتولى إدارة شؤون عنصر الماء في الكون ، و ما هذه الرؤية التي جلاها لنا ( كثير ) إلا تجسيد لهذا المعتقد الذي نشي به عدة ملفوظات ، أولها الملفوظ الافتتاحي [حلت] ، فالحلول كلمة ألصق ما تكون بالقمر في الوضع العربي ، يبشر بقدم شهر جديد ، فيتفاءل به العرب و يتوسمون فيه خيرا ينقل حياتهم من طور إلى طور آخر أفضل ، كما يفضل القمر العناصر الأرضية و يسمو عليها ، بالإضافة إلى ملفوظات أخرى طابعها الانتشار مثل [ ينبتن ، هبطن ، أوردت ، الكواكب ] ، غير أن هذه الألفاظ ما كانت لتكتسب تلك الطاقة الإيحائية لولا وجود الفعل " حل " في مقدمتها لما ينطوي عليه ذلك الفعل من دلالات

<sup>1</sup> - عبد الله الفيافي : مفاتيح القصيدة الجاهلية ، ( نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار و الميثولوجية ) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة السعودية ، ط 1 ، 2001 ، ص 41 .

زمانية ومكانية و " ثنائية الزمان و المكان ( الزمكانية ) تفجر من الكلمة معانيها المباشرة و غير المباشرة الرامية و غير الرامية ، كما تمتد بطاقتها إلى تخوم الغربية " <sup>1</sup> .  
 و تخوم الغربية في هذه القصيدة – كما في كل القصائد العذرية - لا يؤوب إليها الشاعر إلا عندما تتصرف عنه واهبة الخير و النعم ، المرأة ، أما حين يكون في حضرتها ، فالفضاء فضاؤه و المرعى منسرحه ، و النعيم متقلبه ، فلا عجب – و الحال هذه – أن ينعت المرأة بكل النعوت التي تسمو بها عن جنس البشر ، و تضعها في مدارج الآلهة ، فهي حين تمشي يصحبها الخير وحين تضحك يفتنر فاها عن العطاء ، يقول ( جميل ) :

بَتَغَرَّ قَدْ سُقِينِ الْمَسْكَ مِنْهُ مَسَاوِيكَ الْبَشَامِ وَمِنْ غُرُوبِ

و مِنْ مَجْرَى غَوَارِبِ أَقْحُوَانٍ شَتَيْتِ التَّبْتِ فِي عَامِ خَصِيبِ <sup>2</sup>»

يبدو الشاعر في هذين البيتين ، و كأنه يمتص رحيق الحياة من فم آلهة المطر و الخصب ، فهي حين تفتح فاها تتدفق سيول الماء فتروي الأرض ، و تثبت الزهر ، العبق أريجها ، الفاتن منظره ، فيزدهي فضاء الشاعر الداخلي كما الخارجي الذي تتعاوره روائح المسك و الأقحوان ، و البشام ، و تنسرب فيه أمواه الغوارب و الثغور ، فكأنه ميلاد جديد ، و كأن تلك المياه غسلت الشاعر من أدرانه فتطهر ، كما يغسل السواك الغوارب . و هنا تنتسم مخايل نظرة صوفية تبرزها رغبة الشاعر في التخلص من الأدران و الخطايا ، حتى يحق له الظفر برحمة الآلهة و عطاياها .

و لعل الذي يقف وراء صياغة هذه النظرة ذلك المعتقد الشعبي المنغرس في ذهنية العامة إلى يومنا هذا ، و الذي مؤداه أن احتباس المطر هو لعنة من الرب ، و عقاب منه على إمعان البشر في اقتراف الذنوب و الآثام ، و الشاعر باعتباره فردا صالحا يرى نفسه أهلا لأن يفتك العفو من الآلهة ، و ما رغبته في التخلص من خطاياها – على قلتها بالقياس إلى آثام الآخرين – إلا طمعا منه في تسنم مرتبة " الشفيح " .

و عملا بألية التناص يسجل هنا بيتان ينسبان إلى ( مجنون ليلى ) ، و لا يبتعدان كثيرا عن هذا المعنى مؤداهما :

<sup>1</sup> - يوسف حسن نوفل : " استشفاف النص " م س ، ص 09 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، جمع و تحقيق : د/ محمد إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، ط 1 ، 1999 ، ص 37 .

وَعَارِضْنَ بِالْعَقِيَانِ كُلَّ مُفَلِّجٍ      بِهِ الظَّلْمُ لَمْ تُفَلَّلْ لَهُنَّ غُرُوبُ  
رِضَابٌ كَرِيحِ الْمَسْكِ يَجْلُو مُتَوْنَهُ      مِنْ الضَّرِّ أَوْ فَرَحِ الْبَشَامِ قَضِيبُ<sup>1</sup>»

تنبت في هذين البيتين عدة علامات لغوية - مثل: [العقيان - مفلاج - الظلم - الرضاب ] تصلح لأن تحمل الكثير من الدلالات الرمزية ، من ذلك أنها تثيري فضاء الخصب و النعيم الذي ترفل فيه الحبيبة ، معبودة الشاعر و ربه التي فاقت الأنام ، لأنها ليست منهم . و لئن كان المسك "بعض دم الغزال " ، فإن ريقها مسك كله ، يداوى به المرضى فيشفون ، و لئن كانت شفاه الأنام تنطبق على أسنان ، فإن شفيتها تنطبقان على درر و جواهر .

هكذا تصور كل من (جميل) و (المجنون) محبوبتيهما ، امرأتين من طراز الآلهة ، أينما تحلان تحملان في أعطافهما الخير و اليمن ، و تنشران حيثما يمتتا الروائح العبقرة الزكية وتشعان حيث حطتا بالنور و الضياء .

و ما كان للشاعرين و أضرابهما من الشعراء العذريين ، ليضفوا على المرأة هذه الهالة القدسية لو لم يصدروا في شعرهم عن رؤية ميثولوجية هي تلك التي سبقت الإشارة إليها . و يبدو أن الطقوس الميثولوجية كان لها اليد الطولى في تشكيل الرؤية الشعرية للشعراء العذريين ، فنحن لا نعتم أن يصادفنا تجسيد شعري لطقس آخر درج عليه الجاهليون من العرب ، و امتد تأثيره إلى عصور لاحقة ، يتمثل ذلك الطقس في الدعاء بالسقيا للحبيبة<sup>2</sup>»، و من النصوص التي تتمثل هذا الطقس ما قاله (مجنون ليلى):

سَقَا اللَّهُ أَرْضًا أَهْلُ لَيْلَى تَحُلُّهَا      وَ جَادَ عَلَيْهَا الْعَيْثُ وَ هُوَ سَكُوبُ  
لِيَخْضَرَ مَرْعَاهَا وَ يَخْضَبَ أَهْلُهَا      وَ يَنْمَى بِهَا ذَاكَ الْمَحَلُّ الْخَصِيبُ<sup>3</sup>»

قد يقول قائل أن الشاعر يدعو لحبيبه بالسقيا ليدلل على فرط ولعه بها ، لكن قراءة أخرى تتحرف - تبعا لطبيعة الشعر المنحرفة - عن هذا المعنى الشائع إلى معنى آخر متخفي وراءه وهو أن الشاعر إنما يريد خير هذا الدعاء لنفسه ، ما دام هو أيضا في حاجة إلى السقيا ، و إذا كان الأصل الميثولوجي يقصر هذا الدعاء على الأموات حسبما يؤكد الدكتور (أنور سويلم)

<sup>1</sup> - مجنون ليلى : الديوان ، شرح : د/ يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2003 ، ص 29 .

<sup>2</sup> - د/ أنور أبو سويلم : "المطر في الشعر الجاهلي" ، م س ، ص 177 .

<sup>3</sup> - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص 24 .

بقوله : " و يمكن أن يكون الدعاء بسقيا الأطلال و القبور ، بقايا تراث ديني قديم كان أصلا طقسا سحريا يمارس على عظام الموتى التي استخدمها العرب في استدعاء المطر " <sup>1</sup> .  
 فإن (المجنون ) عدل عن هذه الدرجة ، و نذر دعاءه للأحياء ، و ربما تمثل في هذا الانزياح روح الدين الإسلامي الذي جعل من صلاة « الاستسقاء » تعويضا عن ذلك الطقس السحري .  
 وفي صلاة الاستسقاء – كما نعلم – يتضرع العبد إلى ربه و يدعو بالسقيا لنفسه و لغيره من الأحياء ، من غير أن يستوسط الأموات و يطلب شفاعتهم .  
 ويبدو أن ( قيس بن ذريح ) قد هفت نفسه إلى الغيث ، فابتهل إلى الله طالبا السقيا ، لكن عن طريق ( لبناه ) :

سَقَى دَارَ لُبْنَى حَيْثُ حَلَّتْ وَخَيَّمَتْ      مِنْ الْأَرْضِ مُنْهَلُ الْعَمَامِ رَعِيْدُ  
 عَلَى كُلِّ حَالٍ إِنْ دَتَّتْ وَتَبَاعَدَتْ      فَإِنْ تَدُنَّ مِنِّْي فَالْدُّنُوْ مُزِيْدُ<sup>2</sup>

يخضع الشاعر هنا مسيرة المطر المرتجى إلى نظام من العلاقات الفضائية تتحكم فيها مسيرة أخرى هي مسيرة ( لبنى ) ، التي لا تعدو أن تكون معادلا فنيا للشاعر نفسه ، وإذا كانت العلاقات الفضائية التي تخص الاتجاه أو المسار تشمل علاقتي: الاقتراب من الحلول والابتعاد عن الحلول<sup>3</sup> ، فإن العلاقة الفضائية الوحيدة التي نفع عليها في النص هي علاقة " الاقتراب من الحلول " . ومن هنا يمكن القول أن العلاقة التي أنشأها ( قيس ) هي أشبه ما تكون بمعادلة ذات ثابتين هما ( لبنى ) و ( السقيا ) ، ومتغير واحد هو المكان ، بعبارة أخرى إذا كان " ...الاقتراب يثبت الحلول و الابتعاد ينفية " <sup>4</sup> في أصل الأشياء ، فإن الحلول في النص يثبته الاقتراب و الابتعاد أيضا ، مادام الحلول معقودا بناصية المرأة المتنتقلة و ليس متعلقا بمكان بعينه ، فمسار المطر إذن خاضع لمسار ( لبنى ) .

وينبغي أن نتفطن إلى أن الشاعر وهو ينشئ هذه العلاقات بدلالة ( لبنى ) ، إنما يحاول أن يجعل المطر لازمة له كظله ، لا يفارقه أنى رحل و ارتحل ، وإن دل هذا على شيء ، إنما

<sup>1</sup> - د/ أنور أبو سويلم ، "المطر في الشعر الجاهلي" ، م س ، ص 177 .

<sup>2</sup> - قيس لبني : الديوان ، تحقيق د/ نايف حاطوم ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1988 ، ص 121 .

<sup>3</sup> - د / عبد المجيد حجة : " مدخل الى الدلالة الحديثة " ، دار توبقال للنشر ، المغرب ط 1 ، 2000 ، ص 119 .

<sup>4</sup> - نفسه ، ص : 119 .

يدل على شغفه به إلى درجة التطلع إلى التوحد معه ، وهذا التطلع قد يشاركه إياه صاحبه (كثير) حين يقول :

فَسَقَى اللّهُ مُتَتَوَى أُمَّ عَمْرُو      حَيْثُ أَمَّتْ بِهِ صُدُورُ الرِّحَالِ  
تَسْمَعُ الرِّعْدَ فِي المَخِيلَةِ مِنْهَا      مِثْلَ هَزْمِ القُرُومِ فِي الأشْوَالِ  
وَتَرَى البَرْقَ عَارِضًا مُسْتَطِيرًا      مِرْحَ البَلْقِ حُلْبَنَ فِي الأَجْلالِ  
أَوْ مَصَابِيحَ رَاهِبٍ فِي بَقَاعِ      سَعَمِ الزَّيْتِ سَاطِعَاتِ الذَّبَالِ<sup>1</sup>

إن المطر لما ينزل بعد ، ولكن الشاعر يتوقعه إذ رأى أسبابه و عوارضه ، ممثلة في الرعد والسحاب و البرق ، هذه الظواهر أحدثت ما يشبه ثورة كونية انتحى فيها الشاعر جانباً ، حيث أزاح " الأنا " من معرض القصيدة واستعاض عنها بضمائر " الهو " / السحاب والمطر والبرق ، و " الأنت " / المتلقي ، في وقت أخذ هو دور السارد لتلك القصة التي كانت السماء مسرحاً لها ، والسحاب والرعد والبرق شخوصها ، لقد حل الرعد في السحاب محدثاً صوتاً انفجارياً مبرزاً بذلك قدرة الطبيعة المحتفية بنفسها ، لكن الرعد سرعان ما ينصرف عن السحابة ، فيتركها وقد اكتحلت سواداً يبشر بميلاد المطر ، كما تبشر ناقة ذلول تبعها فحل من الجمال بولادة قريبة ، أما البرق فقصارى ما فعله الشاعر في أمره هو ربطه بمصابيح راهب وهذا الربط ليس من محض الصدفة ، ولكنما هو من فعل المخيلة النشط الذي يعمد إلى الكشف عن العلائق الرمزية للصور عن طريق نصب شبكة من الإشارات اللغوية ينتظمها نسق تصويري واحد ، والشاعر هنا يصدر عن تصور ميثلوجي قديم أشار إليه (ابن سيده) في « مخصه » بقوله : " وإنما جاء حمدهم بعض الأنواع ، وذمهم بعضاً من قبل مواقع الأمطار التي تكون في أيامها ، فأى كوكب جاء وقت نوءه فصادف المطر الذي يكون فيه من الزمان ، ومن البلد موافقة ونجح فتبين خيره ونفعه ، حمدوا ذلك النوع ، وأضافوا حمده إلى الكواكب ، ونوهوا به <sup>2</sup>

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 299 .

<sup>2</sup> - ابن سيده : " المخصص ، كتاب الأنواع " ، المجلد الثاني ، الكتاب التجاري للطباعة و التوزيع و النشر : بيروت ، دت ، ص 13 - 14 .

وكما يفهم من هذا النص ، فإن الجاهليين كانوا يترقبون النجوم ويرصدونها ، على اعتبار أنها واهبة المطر لكنها لا تجود به من تلقاء نفسها ، فلا بد من استدعائها ، ومن ذا الذي يستطيع القيام بهذه المهمة الجلييلة غير " الراهب " ، ومن هنا عدت شخصية " الراهب " في المجتمعات القديمة شخصية صانعة للمطر حسبما يقرره الدكتور ( أنور سويلم ) : " وفي المجتمعات القديمة يعد صانع المطر من أهم الشخصيات وكثيرا ما توجد طبقة خاصة من السحرة ، يتولى أفرادها مهمة السيطرة على الرياح و التحكم في نزول الأمطار ، مستخدمين أساليب تستند غالبا إلى مبدأ السحر التشاكلي ( المحاكاة )<sup>1</sup>

بيد أن الشاعر ، و إن كان يؤمن بمثل هذه المعتقدات ، إلا أنه يحورّها و يكيفها مع نظرته الخاصة للوجود و الحياة ، و لعل ذلك الراهب الذي فوّض للقيام بتلك المهمة السماوية الجلييلة هو الشاعر نفسه ، و إلا فما معنى أن يجلس ( هذبة بن خشرم ) – مثلا – للنجوم يرقبها ، و يكحل ناظريه برويتها ، لو لم تكن في نفسه حاجة من هذا القبيل ، يقول :

فَدَعُ ذَا ، و لَكِنْ هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ      قَعَدْتُ لَهُ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ يُلْمَحُ  
يُضِيءُ صَبِيْرًا مِنْ سَحَابٍ كَأَنَّه      جِبَالٌ عَلَاهَا النَّلْجُ أَوْ هُوَ أَوْضَحُ  
فَلَمَّا تَلَاقَتْهُ الصَّبَا قَرَقَرَتْ بِهِ      و أَلْقَى بِأَوْرَاقٍ عَزَالِيهِ تَسْفَحُ  
سَقَى أُمَّ عَمْرٍ و السَّلَامُ تَحِيَّةً      لها مِنْكَ و النَّائِي يَوَدُّ و يَنْصَحُ  
سِجَالٌ يَسُخُّ الْمَاءَ حَتَّى تَهَالِكْتِ      بطونٌ رَوَابِيهِ مِنَ الْمَاءِ دُلْحُ<sup>2</sup>

إن هذا الراهب / الشاعر ، لا يسقط الغيث بالسحر ، و لكن بالشعر ، و ليس الشعر إلا ضربا من السحر ، مادته اللغة ، و شيطانه الخيال ، و أدواته التبصر و التأمل ، و طلب الرشد و الهداية ، كل هذه المعاني يحتملها ملفوظ [ البرق ] الذي استهل به المقطع ، " و ما أكثر ما يكون وميض البرق هاديا و دليلا للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة ، فيستنير به للخروج مما هو فيه ، أو لرؤيته رؤية أعمق و أنفذ"<sup>3</sup> .

1 - د/أنور أبو سويلم : " المطر في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص 61 .

2 - هذبة بن خشرم العذري : الديوان ، تحقيق : د/ يحيى الحبيوري ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1976 ، ص 80 .

3 - د/وهب أحمد رومية : " شعرنا القديم ، و النقد الجديد " ، م س ، ص 241 .



و الشاعر إذا قعد للبرق يتأمله ، و يدعو صحبه لتأمله، إنما قصد تأمل الكون بأسره ، تأملا يتحرر فيه من القيود الزمنية و المكانية ، و ينسرح في فضاء روعي مطلق فسيح ، تشعه ذات الشاعر المنطلقة المشرئبة إلى السماء ، أين يمكنه رؤية العالم و الوجود رؤية أشمل و أنفذ متوسلا في كل ذلك ، بنية سردية تشويقية تغرينا بمواصلة التحليق ، بعد أن شحذ لها من الأدوات ما يؤكد أثرها من مثل الأفعال الماضية ، و حروف العطف و الربط ، التي تنظم حركة الأحداث و ترصد تطورها ، فضلا عن الأسلوب الإخباري الذي ظل الناقاة الذلول للشاعر العربي يركبها إذا ما أراد اقتناص الأسماع و الأفتدة ، هذه الحقيقة يؤكدها الدكتور (يوسف حسن نوفل) بقوله : " هذا ما أطلق عليه القدماء الأسلوب الخبري الذي يحتمل الصدق و الكذب ، كما أنه الخيط الأثير لدى الشعراء القدامى مذ قص علينا امرؤ القيس خبر ليله و لهوه ، و كذلك عمرو بن أبي ربيعة ، و مذ قص المهلهل سيد ربيعة و جليلة بنت مرة ، و النابغة و زهير ولبيد و عنتره و ابن الروحي و ابن زيدون و أمثالهم ، فواجعهم القومية أو القبلية أو الأسرية أو العاطفية أو الاجتماعية " <sup>1</sup>.

لكن الشاعر سرعان ما يوقف هذه الحركة السردية و يقطع موجة التوقع بالدعاء لأم عمرو بالسقاية ، ليدخل القارئ - بمكر - في سياق غزلي يستحضر فيه مفردات المعجم الغزلي ذات الوهج العاطفي المعروف ، ثم يعمد بعدها إلى خرق التوقع ثانية بالعودة إلى استكمال الصورة النوثية التي كان قد بدأها ، مشكلا بذلك فضاء مفتوحا على شبكة من التداخلات نسجت خيوطها صورة المطر المدغومة بأحاسيس الشاعر و عواطفه ، فيؤكد حالة التوحد الوجداني التي تجمعهم بعنصرين هما : دنياه و سعادته نقصد : المرأة / المطر ، فكأن سعادة الشاعر مشروطة بتحقيق المعادلة الآتية :

$$\text{الحياة السعيدة} = \text{الأنا} + \text{المرأة} + \text{المطر}$$

و كل أبيات هذه القطعة موضوعة لخدمة هذا المعنى الذي يبقى حبيس الخيال ، و قيد الأمانى البعيدة . و يبقى الشاعر - لذلك - رهين حالة العذاب و الشوق الدائم للمرأة ، بوصفها سعادته الهاربة ، و للمطر باعتباره فرحته المؤجلة ، و ليس في يده - و الحال هذه - سوى الانتظار المشوب بالأمل حيناً ، و المبطن بالحزن و الجزع أحيان كثيرة ، و حتى يقذف الشاعر بأثر

<sup>1</sup> - د/ يوسف حسن نوفل : " استشفاف الشعر " ، م س ، ص 10 .

ذلك الحزن خارج دائرة الشعور ، يعمد إلى خلق فضاء موازي ، كذاك الذي أرانا ( هدية ) تفاصيله ، و كهذا الذي يقترح علينا (كثير) تأمله :

أشأقك بَرَقَ آخِرَ اللَّيْلِ خَافِقُ      جَرَى مِنْ سَنَاهُ بَيْنَهُ فَالْأَغَارِقُ  
بَكِيًّا لِصَوْتِ الرَّعْدِ خُرْسٌ رَوَائِحُ      ثَقُلْنَ وَ لَمْ يُسْمَعْ لَهُنَّ صَوَاعِقُ  
قَعَدْتُ لَهُ حَتَّى عَلَا الْأَفْقَ مَآؤُهُ      وَ سَالَ بِفَعْمِ الْوَبْلِ مِنْهُ الدَّوَابِقُ  
يَرُشِحُ نَبْتًا نَاعِمًا وَ يَزِيئُهُ      ندى وَ لِيَالٍ بَعْدَ ذَاكَ طَوَالِقُ<sup>1</sup>

توجس مروع من الموت ، و إحساس نابض بالحياة ، يحاول الشاعر أن يوطن له في نفسه التي عززت معطيات الصحراء و الوجود العربي نظرتها السوداوية القاتمة ، الأمر الذي أهلها لأن تكون مسرحا لصراع أدارت رحاه حقيقتا الموت و الحياة ، أو السكون و الحركة . فكل ما في هذه الأبيات من ملفوظات تدور في هذين المحورين الذين قابل بينهما الشاعر على نحو شفاً عن نظرتة الفلسفية للكون ، نظرة مؤسسة على جملة المتناقضات المشكّلة لنواميس الكون ، فمن رحم البرق الوضاء الذي قرنه الشاعر بمشاعر الحنين الجارف ، يتمخض البكاء الذي يمكن أن لا يقرأ تلك القراءة الإستعارية التي جرت مجرى الأصل لذيوعها ، فقد شاع - تأويلا - حمل البكاء على محمل المطر إلى درجة أن أصبح فهم البكاء على أصله في الصور النويّة هو " الانحراف " .

و لا بأس أن تسلك قراءتنا هذا الطريق المنحرف ، مادامت احتمالية الشعر تسوغ ذلك و مادام للبكاء ما يبرره حسب رؤية القصيدة ، ففي الحياة من الاختبارات ما يبعث على البكاء ، و فيها من المتناقضات ما يبعث على القلق و التساؤل ، هذه التناقضات اختزلتها القصيدة في محورين اثنين ، كل منهما شكل في القصيدة ثنائيتين ضدتين هما الظلمة و النور ، و الحركة والسكون ففي محور الظلمة و النور تشتغل علامات [ الليل - البرق - السنا - ليال ] ، و في محور السكون و الحركة تعمل إشارات [ خافق - جرى - صوت - خرس - لم يسمعن لهن صواعق - قعدت - علا - سال - روائح - ثقلن ] .

<sup>1</sup> - هدية بن خشرم العذري : الديوان ، م س ، ص 194 .

و في مقابل هذا الفضاء الخارجي الذي نسجته هذه الألفاظ ، يوجد ثمة فضاء داخلي تضطرم فيه مشاعر أيقظتها ثنائيتان أخريان تمثلهما مفردتا [ أشاقتك – بكيا ] ، اللتان تحيلان على معاني الحزن و الشجن ، و ملفوظ " يرشح نباتا ناعما و يزينه " ، الذي يومئ إلى الفرحة و البهجة ذلك هو التناقض المتدثر بدعوة إلى التبصر و التأمل ، صرحت بها كاف المخاطب في " أشاقتك " لكن فعل التأمل لا يلبث أن يسند إليه فاعل آخر ، هو الشاعر القابع خلف " تاء المتكلم " في " قعدت " .

و هكذا ينمو الرمز و يتكثف ، ليضع الشاعر و المجتمع في سياق واحد ، و أمام رؤيا موحدة لقضية تورقهم جميعا هي قضية الوجود الإنساني الذي يكتنفه غير قليل من الغموض ، و مع ذلك فالاستسلام لليأس غير وارد في جدول اختيارات هذا الشاعر ، إلى الآن ، يتضح ذلك من خلال مقابله للفضاء الخارجي المنبني على الثنائيتين الضديتين المذكورتين، بالفضاء الداخلي قاصدا بذلك إثبات هذه المواجهة و تعزيز موقعه المعادي للطبيعة ، فينشئ – لأجل ترسيخ هذه الفكرة – علاقة قائمة على الصراع تبثها حركة سريعة بادية في البيت الأول ، و البيتين الأخيرين من هذه القطعة ، و تعكس حالة التوتر التي يعيشها الشاعر و هو يترقب المطر ، و يستعجله من جهة و حركة أخرى بطيئة هي أقرب ما تكون إلى السكون يجليها البيت الثاني ، و يشير بها إلى تجهم الطبيعة و تماطلها في الإذعان إلى أمانى الشاعر ، فالشاعر قلق متعجل ، أما الطبيعة فساكنة أو مماطلة ، و وفرة حروف المد و التثوين و الشدة في البيتين الأولين تؤكد هذه الحقيقة . لكننا لا نلبث أن نقف عند ملاحظة تستدعي النظر ، فالشاعر – فجأة – يغير موقفه إزاء الطبيعة و يحرص على أن ينهي ذلك الصراع باتفاق و انسجام معها ، فيعزي ذلك الثقل الذي كان قبل قليل تمنعا من الطبيعة و تماطلا ، إلى حمولة من الخير العميم ، زفها المطر إلى الأرض فكان لها عيدا انبسطت له الأسارير ، و قعد له الشاعر يتأمله حتى " علا الأفق ماؤه " ، مستغلا بذلك فرصة هي من فرص العمر القليلة في حياة العربي ، إذ نذر ما يتسنى له رؤية هذا المشهد النوبي البهيج ، و ربما رأى صورته في ذلك الماء الذي علا الأفق ، فرأى نفسه تعلو على الدهر و على الطبيعة ، فنتقاد له ذاعنة مستسلمة ، لكنه – مرة أخرى – لا يثبت على موقفه ، فمن المواجهة و التحدي ، إلى المسالمة و المهادنة ، ثم يركن أخيرا إلى الاستسلام و الخضوع و كأنه أدرك - بعد إدارة الأمر في ذهنه - أنه يطلب مستحيلا ، فهو أضعف من أن يعطي صوته على صوت الطبيعة - ، ذلك ما يكشفه لنا البيتان التاليان :

و كيف تُرَجِّبُهَا و مِنْ دُونِ أَرْضِهَا  
جِبَالُ الرَّبِيِّ تَلِكَ الطَّوَالِ الْبَوَاسِقِ  
حَوَاجِرُهَا الْعُلْيَا و أَرْكَائِهَا الَّتِي  
بِهَا مِنْ مَغَافِرِ الْعِنَازِ أَفَارِقُ<sup>1</sup>»

واضح أن هذه الجبال ليست جبالا حقيقية يخشى الشاعر تخطيها ، و أن الوحوش التي يخافها الشاعر في القصيدة لا تعادل الوحوش التي يهابها الناس في الواقع المرجعي ، كما أن (عزة) ليست قصارى ما يتمنى الشاعر بلوغه ، و بالتالي فالغزل الذي تبدو الأبيات منتسبة إلى بابه لا يعدو أن يكون ثوبا تمويهيا تتخفى تحته إichاءات و دلالات أخرى مما يؤكد أن " كثيرا مما يحسب على الغزل أنه منه لا بد من مراجعته ليحتل مكانة جديدة في أغراض الشعر العربي بين الشكوى و البكاء و الحرمان أما إطلاق اصطلاح الغزل على كل شعر فيه ذكر المرأة ، فذلك إجحاف في حق الشعر قبل أن يكون إجحافا في حق الشعراء " <sup>2</sup> .

إن فضاء الانفصال الذي تشغله الجبال و الوحوش ليس حائلا دون المرأة ، بقدر ما هو حائل أمام أحلام الشاعر ، و أمانيه العراض في تجاوز الحواجز النفسية و الموضوعية التي تجسدها موضوعة " الجبل " . فالجبل علامة لغوية تحمل الكثير من الدلالات أغلبها ذات مرجعية تاريخية و دينية ، و لعل أقرب المرجعيات إلى روح هذه القصيدة و رؤيتها جبل " أحد " لما يعنيه للمسلمين من انكسار يعزز الروح الانهزامية لديهم ، و يغذي النزعة الاستسلامية التي تتحكم في تعاطيهم مع الطبيعة ، و مع غيرها من الموضوعات ، و ما لجوء الشاعر إلى رصف أربع علامات متتاليات بعد علامة " الجبال " في البيت الأول كعوائق تحول دون وصوله إلى غايته سوى إحالة على هذه الخصيصة المترسخة في شخصية العربي ، و كان بإمكانه أن يكتفي بواحدة أو اثنتين - على الأكثر - ، ثم يتصرف - شعريا - حتى يستقيم له البيت ، بل و الأكثر من ذلك أنه لم يقنع باستغلال الجانب الدلالي لتلك العلامات ، و إنما عمد إلى توظيف الإمكانات المورفولوجية من خلال اختيار الألفاظ ذوات الأصوات الممدودة من قبيل [ الجبال - الطوال - البواسق ] ، كل ذلك من أجل أن يزيد من سعة فضاء الانفصال ، و يغذيه بالصعوبات

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 195 .

<sup>2</sup> - د/ حبيب مونسي : " فلسفة المكان في الشعر العربي " ، قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص

والعراقيل ، و يغلق دونه جميع المنافذ دون أن يترك و لو كوة صغيرة تسمح بدخول نسائم الأمل إلى هذا الفضاء فتفتحه .

و الخلاصة من كل هذا ، أن السبيل المستقيمة لهدف الشاعر قطعها الجبال الطوال الشوامخ أما الطريق المتلوية التي توصل إليه - و لو بعد لأي - و المتمثلة في " الحواجز العليا والأركان " شغلتها الوحوش . فالشاعر بسبب ذلك كله مقطوع الرجاء يئس .

و الواقع أن الشعراء العذريين جميعهم كانوا في غالب الأوقات - و حسب ما يستشف من أشعارهم- نهبا مستساغا لليأس الأمر الذي حدا (بشكري فيصل) أن يعد "اليأس" صفة أصيلة في الحب العذري يفهم هذا من قوله : " و لقد عرفنا من صفات الحب العذري أنه حب يعيش على اليأس بأكثر مما يعيش على الأمل ... و من هنا انعكست هذه الصفة ظاهرة أسلوبية معينة في الشعر العذري ، و هي رنة الأسي التي تفوح من هذه القصائد ، و طابع التشاؤم و الحزن الذي يكسوها ، إن شعراءنا العذريين لا يحدثوننا عن بهجة اللقاء ، و لا عن فرصة الوصال ، و لا عن تحقيق الحب على مثل ما حدثنا امرؤ القيس و النابغة ، و على مثل ما يحدثنا عمرو والعرجي ، إنهم يخلفون لنا هذه الأزاهير الجافة فنرثي لجفافها ، و نتأثر لهذه الندادة التي زابتها ، و نذكر كيف كانت تكون طرية بهية لو قدر لها الظل و الماء " <sup>1</sup> .

و إذا كانت الطبيعة قد حرمتها من الظل و الماء ، فإنه راح يناشدها و يناجيهها و يتضرع إليها متوسلا في ذلك طرقا هي أقرب ما تكون إلى تعاويذ السحرة و تهويماتهم . والذي يلفت النظر هنا أن الشعراء العذريين يشتركون في بعض طرق التعاطي مع النصوص التي يكون فيها حضور للماء ، أو ما يتوقف عليه من أعمال كالاستحمام و غسل الثياب ، مما يشي بصدورهم عن خلفية فكرية واحدة ، قد تكون لها صلة بالميثولوجيا العربية القديمة ، يقول مجنون ليلي :

بُنْتُ ليلي و قد كُنَّا بُخْلَهَا      قَالَتْ سَقَا المَزْنَ غِيثًا مَرَّلاً خَرِبَا  
و حَبَّذَا رَاكِبٌ كُنَّا نُهَشُّ بِهِ      يُهْدِي لَنَا مِنْ أَرَاكِ المَوْسِمِ القَضْبَا  
قَالَتْ جَارَتَهَا يَوْمًا تُسَائِلَهَا      لَمَّا اسْتَحَمَّتْ و أَلَقَتْ عِنْدَهَا السَّلْبَا

<sup>1</sup> - د / شكري فيصل: " تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام "، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 6 ، 1962 ، ص 332 .

يَا عَمْرِكُ اللَّهُ أَلَا قُلْتِ صَادِقَةً      أَصَادِقًا وَصَفُ الْمَجْنُونِ أَمْ كَذَبًا<sup>1</sup>»

تصنع هذه الأبيات فضاء فلسفيا رؤيويًا أملتة على الشاعر معطيات بيئية أتاحت له التأمل في حياته و سر وجوده ، و قيمته بالنسبة إلى الموجودات الأخرى ، فتساؤل ( ليلي ) عن جمالها يفسر نظرة الارتياح التي ينظر بها الشاعر إلى نفسه ، ثم إن الجمال الجسدي الزائل الذي كانت ( ليلي ) كافة به ، يقابله على - مستوى التصور الشعري - جمال روحي خالص ، يحاول الشاعر أن يتبين حظه منه ، من خلال تعريته لذاته - " أَلَقْتُ عِنْدَهَا السَّلْبَا " - في محاولة لاكتشافها من جديد .

إن حديث ( ليلي ) لجارتها ، هو في حقيقته حديث أسرَّ به الشاعر إلى ذاته، التي خلخل الزمن ثقته بها ، و قد يكون حديثًا إلى الآلهة إذا ما تُمَثِّلَتْ بعض التفاسير الأسطورية التي تؤكد أن الاستحمام ، هو من بين الطقوس التي كان يُلاذ بها لاستنزال المطر ، يقول الدكتور ( أنور سويلم ) نقلا عن ( جيمس فريزر ) صاحب « الغصن الذهبي » ، " إن عرب إفريقيا كانوا إذا حل بهم الجذب استحموا لجلب المطر ، و قد يلقون بأحد رجال الدين - أرضي أم لم يرض - كقربان لاستنزال المطر " <sup>2</sup>.

و قراءة النص وفق هذه الوجهة الميثولوجية تشجع عليه بعض العلامات مثل ( نبئت ) ، فالنبوة لا تكون إلا بإيعاز من مصادر غيبية ، و بناء الفعل للمجهول يوطن لهذه الفرضية ، فكأنه يستنزل المطر على طريقته التي لا تختلف كثيرا عن طريقة السحرة ، و هي الطريقة نفسها التي يسلكها (جميل) القائل :

يَكَادُ فُضِيضُ الْمَاءِ يَخْدِشُ جِلْدَهَا      إِذَا اغْتَسَلَتْ بِالْمَاءِ مِنْ رِقَّةِ الْجِلْدِ

و إني لمُشْتَاقٌ إِلَى رِيحِ جِبِّهَا      كَمَا اشْتَاقَ إِدْرِيسُ إِلَى جَنَّةِ الْخُلْدِ<sup>3</sup>»

إن استحضار (إدريس) عليه السلام في هذا السياق ، و الإشارة إلى استعجاله الموت من أجل الدخول إلى الجنة ، هو إحالة على قناعة آمن بها الشاعر و صدر عنها في البيتين السابقين وهي قناعة تنتسب إلى الأصل الميثولوجي الذي أشار إليه ( فريزر ) ، فإذا كان " عرب إفريقيا "

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص 45 .

<sup>2</sup> - د/ أنور سويلم : "المطر في الشعر الجاهلي" ، ص 68 .

<sup>3</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص 76 .

يتخذون من أحد رجال الدين قربانا لاستجلاب المطر ، فإن الشاعر يأنس في نفسه الأحقية في استلام هذا الدور ( دور رجل الدين ) ، فكأنه يقدم نفسه كقربان يفدي البشرية و يخلصها من العذاب تماما كما فعل ( إدريس ) عليه السلام ، و كما فعل الأنبياء جميعهم ، و هو بذلك يأخذ بذرة الرؤية من الفكر الميثولوجي ، لكنه يحوره حسب معتقده الإسلامي ، فيستعويض عن رجل الدين الذي لا وجود له في الإسلام ، بالنبي ( إدريس ) عليه السلام ، مرسخا في ذلك فكرة جديدة قديمة مؤداها أن الشعراء هم – بعد الأنبياء – هداة الإنسانية و مخلصوها من مآسيها و عذاباتها لما هم عليه من النقاء و الطهارة و السمو الروحي .

و الواقع أن قضية الربط بين الشاعر و النبي قضية قديمة ، تمتد إلى (أفلاطون) ، كما أن لها جذورا في التراث الشعبي العربي القديم . و إنما دأب الناس على اصطناع هذه العلاقة لأن شخصية الشاعر هي " شخصية فاعلة و مؤثرة ، يحق لها أن ترقى إلى مستوى الأنبياء والكهان و السحرة في التراث العربي القديم كما تعكسه الروايات الأدبية " <sup>1</sup>.

و ليست تلك المفارقات التي ينطوي عليها هذان البيتان إلا إعلانا عن مفارقة الشاعر لبني جنسه و التحاقه بطراز آخر من الخلق ، هم الأنبياء ، فليس لعامل أن يجعل من شيم الماء الخدش – و له من الانسياب و السلاسة ما نعرف – و الفعل هنا لا يلائم الفاعل دلاليا ، كما أن بنية التشبيه في البيت الثاني تبدو مزاحاة دلاليا ، ففي الوقت الذي كان فيه القارئ يتوقع مشبها به علاقته بالمشبه متصله بالرائحة ، يفاجئه الشاعر بعلاقة " الحلول " أي حلول " جنة الخلد " ، و هذه مفارقة بادية .

و إذا كان ( جميل ) قد ادعى النبوة همسا و إيحاءا ، فإن ( كثيرا ) قد أفصح عنها علانية في قوله

و قُلْتُ لَهَا يَا عَزُّ أَرْسَلْ صَاحِي      عَلَى نَأْيِ دَارٍ وَ الرَّسُولُ مُوَكَّلُ

بِأَنْ تَجْعَلِي بَيْنِي وَ بَيْنَكَ مَوْعِدًا      وَ أَنْ تَأْمُرِيَنِي بِالَّذِي فِيهِ أَفْعَلُ

وَ آخِرُ عَهْدٍ مِنْكَ يَوْمَ لَقِيْتَنِي      بِأَسْفَلِ وَادِ الدَّوْمِ وَ الثَّوْبِ يُغْسَلُ <sup>2</sup>»

حتى و إن قيل أن هذه الأبيات أنشدها (كثير) لأبي(بثينة) على مسمع منها ،حتى تفهم أن (جميلا) يواعدها<sup>1</sup>» ، فإنه بوسع القارئ أن يقرأ فيها دلالات، تتجاوز كونها مجرد اقتراح

<sup>1</sup> - د / أحمد درويش : متعة تذوق الشعر دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 1997 ص : 243

<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 250 – 251 .

موعد على بثينة ، كأن يلاحظ مثلا أن الشاعر- كما يقر بصريح عبارته - " رسول موكل " - لا يحمل رسالة من (جميل) إلى (بثينة) كما يوحي ظاهر الأبيات ، و إنما يزف رسالة الأرض إلى السماء ، فهو كائن أرضي مفوض لمحاورة المرأة / الآلهة ( آلهة الخصب ) قصد افتكاك رضاها ، و في معرض هذا الفضاء البرزخي الذي يفصل العالم السماوي عن العالم الأرضي تترنح روح الشاعر المعذبة طالبة الرحمة و الغيث ، و هي تحاول التطهر من الأدران و الذنوب كما " الثوب يغسل " من دنسه ، كل هذا عبر عنه الشاعر من خلال علاقات فضائية انتظمتها بنية واحدة هي بنية التضاد المنبجسة جزئياتها من ثنائية كلية هي : السماء / الأرض ، و تبدأ حركتها مع بداية البيت الأول في شكل علاقة حضور و غياب ، حضور الشاعر ( المتكلم ) و غياب المرأة / الآلهة (المخاطبة) . لتنتهي إلى حال من الإتحاد .

هذه البنية التضادية التي حرك الحوار فيها عنصر أرضي ( الشاعر )، و عنصر سماوي هو المرأة / الآلهة انتهت إلى حال من التوحد بين طرفيها ، عبر عنه الشاعر في البيت الثالث من خلال الفعل " لقيتني " الذي قدمه في صيغة الماضي ، و أراد به المستقبل ، على اعتبار أنه يأخذ موعدا محدودا بالزمان المستقبل ، لكنه يفعل ذلك على سبيل التمني المرادف للاستحالة ، فهو يعلم أن بلوغ عنان السماء قصد التوحد معها، هو ضرب من الإيغال الذي يلذ للشعراء سلوكه عادة ، كما لذ للعذريين منهم تعبئة النصوص و الصور النوثية بشحنات من الرموز، تمكّن من يفتح مغاليقها من استشفاف مكبوتات الشاعر العذري ، و معرفة تطلعاته ، و الإهداء إلى رؤاه للكون و مواقفه من الحياة من خلال فضاء متخيل ، صورته الشاعر أمامنا خصبا حافلا بالحياة ترويه روافد مائية حقيقية و متخيلة ، متراوحة بين أدعية بالسقيا ، و طقوس سحرية ، و مقاطع غزلية رقيقة أودعها الشاعر العذري ماضيه الزاخر المفقود، و مستقبله المنشود ، مستعينا في ذلك بعناصر أخرى من الطبيعة رآها كفيلة بإثراء نصوصه ، من جملتها ظاهرة "الريح" التي تكاد تكون قارة في الصور النوثية ، و من بين النصوص التي كان لها حضور فيها هذا الذي ينسب إلى ( كثير ) :

أشأقك برق آخر الليل واصبُ      تضمَّنه فرشُ الجبا فالمسارِبُ  
يَجُرُّ و يَسْتَأني نَشاصًا كَأَنه      بغيقة حادَ جُلجل للعودِ جالبُ

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 250 .



تَأَلَّقَ وَ أَحْمَوْمَى وَ خَيْمَ بِالرُّبَى      أَحَمَّ الرُّبَى ثُمَّ هَيْدَبَ مُتْرَاكِبِ  
 إِذَا حَرَكْتَهُ الرِّيحُ أَرْزَمَ جَانِبُ      بَلَا هَزَقٍ مِنْهُ وَأَوْمَضَ جَانِبِ  
 كَمَا أَوْمَضَتْ بِالْعَيْنِ ثُمَّ تَبَسَّمَتْ      خَرِيعٌ بَدَا مِنْهَا جَبِينٌ وَ حَاجِبُ  
 وَهَبْتُ لِسُعْدَى مَاءَهُ وَ نَبَاتَهُ      كَمَا كُلُّ ذِي وُدٍّ لِمَنْ وَدَّ وَاهِبُ  
 لُتْرَوَى بِهِ سُعْدَى وَ يُرَوَى مَحَلُّهَا      وَ تُعْدِقُ أَوْرَادًا بِهِ وَ مَشَارِبُ<sup>1</sup>»

إن افتتاح المقطوعة بفعل وجداني " أشاقتك " ، من شأنه أن يوجه قراءتها قراءة نفسية أكثر منها شيئاً آخر ، ففعل الاشتياق كونه الإشارة الأولى التي أرسلها الشاعر إلى المتلقي ، يمكن أن يعول عليه في فك شفرة النص ، مادامت المقدمات أو المطالع هي البوابة التي يدلف منها القارئ إلى النص القديم حسبما يقرره الدكتور ( فوزي عيسى ) في قوله : " وفي أغلب النصوص الشعرية القديمة تقوم المطالع أو المقدمات مقام العنوان في القصيدة الحديثة ، فتمثل خطأ أساسياً إلى حل شفرة النص " <sup>2</sup>.

يمد إذن الشاعر جسور التراسل بين الفضاء الداخلي عن طريق الفعل " أشاقتك " و الفضاء الخارجي الموصوف ، الذي انعكس ثراؤه و ترفه على مخيلة الشاعر ، فأبدع صوراً رائعة ممعنة في التداخل و التعقيد انبجست كلها عن نفس تائقة للغيب الذي عوضه المحل المتخفي تحت طاقية " الليل " في هذه القصيدة ، لكن الليل ينفرج أخيراً عن سحابة تضافرت كثير من العلامات اللغوية في شحنها بمعاني الخير و البركة من مثل : [ خيم - متراكب - تألق - نشاص ... ] ، كل هذه الألفاظ ذات المعاني المكثفة أسهمت من جهة أخرى في تكثيف مشاعر الحب لدى الشاعر عبر عنها من خلال صورة نسجتها " الرياح " لدى تحريكها للسحابة ، فتبدت ( السحابة ) في شكل امرأة كأجمل ما تكون النساء ، ارتسمت على محياها ابتسامة ذات معنى حاول الشاعر أن يواريه متوسلاً في ذلك طريقاً مخالفاً للتوقع ، فأن تومض المرأة بالعين أو تغمز و تبتسم فهذا أمر طبيعي ، أما حين يفاجئنا بأن المرأة لم يبد منها سوى جبين و حاجب واحد ، فهذا ما يجافي طبيعة الأشياء ، فإذا كانت الابتسامة لا تكتشف إلا بروية الثغر، فكيف عرف أنها ابتسمت، وفي

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 42 ، 43 .

<sup>2</sup> - د/ فوزي عيسى : "النص الشعري و آليات القراءة " ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د . ت ، ص 16 .

وقت كان فيه القارئ ينتظر رؤية الفم أو الأسنان بعد قوله " ثم تبسمت " أو حتى العين التي قد تفضح الابتسامة في بعض الأحيان ، فوجئ بـ " خريع بدا منها جبين و حاجب " ، و هنا تبدو العلاقة بين الشطرين غير منطقية ، فما بناه في الشطر الأول هدمه في الشطر الثاني ، وكأنها عملية قصدية تحيل على فكرة الهدم و البناء التي تقوم عليها الطبيعة ، مع العلم أنه ينحاز آخر الأمر للبناء و العطاء ، مؤكداً بذلك انتصاره للحياة كما يتبدى في البيتين الأخيرين :

و هَبْتُ لِسُعْدَى مَاءَهُ وَ نَبَاتَهُ      كَمَا كُلُّ ذِي وَدٍّ لَمَنْ وَدَّ وَاهِبُ

لَتُرَوَى بِهِ سُعْدَى وَ يُرَوَى مَحَلُّهَا      وَ تُعَدُّ أُرَادًا بِهِ وَمَشَارِبُ<sup>1</sup>

بعد أن ينهي الشاعر شريط الصور المتتابعة يلتقط أنفاسه ، و كأنه فرغ للتو من إنجاز عمل بذل فيه جهدا كبيرا ، و أي جهد يفوق من يستنزل المطر ، إن الشاعر يحاول أن يؤكد أنه هو صاحب الفضل في إيجاده ، و من ثم يحق له أن يمتلكه و أن يهبه لمن يشاء .

و كانت المشيئة أن يهبه لسعدى التي ستفيض – و لا شك – بمائها الموهوب على القبيلة كلها، و إنما اقتصر الشاعر على ذكر "سعدى" و أراد القبيلة ، في محاولة لتأنيث الفضاء فضاء القبيلة الذي هو فضاء هوية بالدرجة الأولى ، تواصل معه الشاعر بحساسية تصويرية بديعة ، الأمر الذي هيا له تكثيف رؤيوية النص عن طريق تأنيث فضائه ، و ملء المسافة التي تفصل بين الذات و الجماعة عبر قيمة العشق .

هكذا إذن صنع الشاعر العذري فضاءه النوثي . لاقى فيه زمنين في مكان واحد ؛ زمن فيزيائي خارجي هو حاضر الطلل ، و زمن ذاتي داخلي هو ماضي الطلل ، و في لحظة التقاء الزمنين في المكان، ينبجس فضاء مفارق للمكان، خارج عن الزمان ، يستتـفـذ فيه الشاعر كل آماله و أفكاره ، و رؤاه و تطلعاته، على نحو ما رأينا ، دون أن يعني ذلك أنه ظل حبيس هذا الفضاء الاحتفالي، ينعم في جنباته. فهذا الإنسان الذي عزف القدر سيمفونية حياته على إيقاعين متناقضين كل التناقض؛ جذب و خصب ، إقامة و ارتحال ، رحلة في الشتاء و أخرى في الصيف ، حري بأن تتبني شخصيته على هذا التناقض و تستمرئه<sup>2</sup>، و تتغذى مخيلته عليه فتستسيغه و تصدر عنه في إبداعاتها ، لذلك يقف قارئ القصائد العذرية على فضاء

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 16 .

<sup>2</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : "عالم المرأة في الشعر الجاهلي" ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، م س ، ص : 18

آخر معادي للفضاء الأول ، هو الجذب المتجلي- شعريا - في عنصر الطلل الذي قضت التقاليد الشعرية بأن يتصدر بنية القصيدة ، و يُتبع مباشرة برحلة الطعائن حسبما أفادنا به (ابن قتيبة) في قوله السابق .

و لا يخفى ما بهذا الترتيب من انحراف ؛ فزمن الطعائن يسبق واقعا زمن الطلل، طالما أن الطلل هو محصلة فعل الرحيل و شاهد عليه ، ومن ثمة فإن أي قراءة لبنية الطلل، يحسن أن تبدأ من حيث تبدأ قصته [ قصة الطعائن ] التي تمثل فضاء التحول والانتقال من فضاء الخصب إلى فضاء الجذب .

$$J \cong + -IV \setminus$$

الفضاء الرعوى فى الشعر العذرى و تقاطبات الأنا و المكان

1. المكان الذكرى .
2. المكان الحلم .
3. المكان الميتافيزيقا .

- لقد عرفنا أن **الفضاء الشعري** احتضن القصيدة العذرية باحتفاء ، وأعطاه أبعاداً رؤيوية ، و تأويلية ، و جمالية كانت ستحرم من أغلبها لو لم ترتطم في أحضانها .

وعلى الرغم من احتواء القصيدة العذرية على كل ما يمكن للعين أن تقع عليه ، أو يحتمل لبقية الحواس أن تدركه في **فضاء** الصحراء المترامي ، إلا أن ما اتسم به المكان من فاعلية خاصة ، احتوت القارئ بعاطفيتها ، و شملته بحميميتها ولفحته بحرارتها و توهجها ، جعلته يتسنى مكانة مكيئة لم يضارعه فيها غيره .

إن كل مكان في النص العذري له تلوين عاطفي يختلف عن بقية الأمكنة ، بل إن المكان نفسه قد يتسع أو يضيق ، أو يفتح أو ينغلق تبعاً لاتساع رؤية القصيدة وضيقها ، أو انفتاحها و انغلاقها ، و هذه الحقيقة اقتضت أن يأخذ المكان في كل نص هوية جديدة و هندسة مغايرة ، وبعداً مختلفاً ، وإن حافظ على الاسم نفسه. إن ( **نجداً** ) مثلاً مكان ذو نسبة تردد عالية في الشعر العذري ، وعند (المجنون ) خاصة ، لكنه بالتأكيد ليس دالاً ثابت القيمة الإيحائية و الرمزية ، وإنما هو دال متغير ، وكما أن فاعلية الأمكنة - في الواقع - لا تقاس بمساحتها أو هويات سكانها و عددهم ، بل تقاس بجاذبيتها الإنسانية<sup>1</sup> ، فإن فاعليتها في القصيدة العذرية لا تتعين بأسمائها و لا بمواقعها الجغرافية ، وإنما القصيدة هي التي تخلقها من صميم نسجها ، و تتولى اللغة- تنمة لهذه العملية وبما تمتلكه من طاقة إيحائية وتعبيرية- تحديد وجهة بوصلة تلك الأمكنة إلى واحدة من الجهات الزمنية الثلاث ؛ إلى الماضي بوصفه موقظاً لشعور يدخل في كيميائيته مركبان ؛ المتعة والمرارة ، المتعة لأنه كان سعيداً مبهجاً ، و المرارة لأنه منفلت ، و المنفلة مأسوف عليه أبداً . وإلى المستقبل قد تتجه بوصلة المكان في القصيدة العذرية لكنه وإلى أن تحوّل السيرورة الزمنية إلى حاضر ، يظل ذلك المكان في عداد الأحلام ، يستنفذ فيه الخيال كل مهاراته وقدراته ، فيوشحه بوشاح السعادة ويحليه بأسورة من الإغراء ، فلا يجد الفكر نفسه ، إلا وهو يلوكه آناء اليقظة وهنياهات

<sup>1</sup> - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 295 .

النوم ، مستبطنًا إياه ، مستعجلاً الزمن الذي يسمح بالانسراح فيه ، و التقلب في جنباته . أما المكان الثالث فهو مناف للمكان العرفي ، وخارج عن الزمن ، إنه مكان من طراز ميتافيزيقي ما ورائي مطلق بعيد عن الواقع ، وعن الخيال ، لم يعش الشاعر فيه ، ولم يتصوره ، لكن روحه الشاعرة أدركته بحدسها وببصيرتها فكان المكان " الميتافيزيقا " قطبا ثالثا اتجهت صوبه بوصلة النص العذري ؛ إذ كان القطب الأول هو المكان " الذكري "، وكان القطب الثاني هو المكان " الحلم " وبهذا استطاعت القصيدة العذرية أن تحول المكان من طبيعته المادية الجامدة إلى طبيعة حية متجددة ، مفعمة بالإحياءات و المشاعر و الرؤى ، و تلك هي في الواقع مهمة الشاعر ، " مهمة الشاعر هي الإضافة إلى شاعرية السكون الجميل و ذلك بكتابة نص مفتوح مكان ( أمكنة أوسع ) في العالم ، مرتكزا على البقعة النواة الأولى ... " <sup>1</sup> ، وإذا كان الشاعر يصنع للمكان شاعريته الخاصة من خلال تشكيلته اللغوية ، فإن للقارئ أيضا أن يفجر من تلك التشكيلة نفسها، قدرا إضافيا من الجمالية القرائية ، ما دامت نية المؤلف و مقصديته ليس مما يُعتد به في أدبيات القراءة المعاصرة للنصوص ، وإن الذي يعتد به حقا هو نية النص التي ستكون عما قليل نية القارئ ، إذا ما تمكن من التعاطي مع النص بفاعلية و تفاعل ، ذلك ما يفهمنا إياه الدكتور ( عبد الله محمد الغدامي ) من خلال قوله : " و لن يكون للنية في العمل الأدبي من اعتبار إذا لم تنتقل من المؤلف إلى النص ، فهي – إذن نية النص ، و ليست نية المؤلف ، و سوف تكون نية للقارئ الذي يداخل المقروء و يتفاعل معه " <sup>2</sup> ، ومن شأن هذا كله أن يبقي المكان في القصيدة العذرية منفتحا على كل اجتهادات القارئ و مقترحاته . ومن بين المقترحات التي يمكن أن نقدمها في هذا المجال هو حصر دلالة الأمكنة المنبثقة في النص العذري في ثلاثة محاور :

<sup>1</sup> - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 637 .  
<sup>2</sup> - د / محمد عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، م س ، ص : 142 .

## 1) المكان الذكرى :

الشعر العذري مكتنز بصور الماضي بذكرياته الجميلة المبهجة المرتبطة بإمكانة رغم انفلاتها من ناظريه ، ظلت حية في داخله ، ينتقل إليها الخيال المفعم بالحنين و الشوق عبر تخوم الاغتراب، و الفقد ، و البؤس ، وكأننا بالشاعر يتعمد الفرار إليها من حاضر ، لم يرد أن يقدم له فرصا جيدة للسعادة ، و الاستقرار مثلما فعل الماضي ففي الماضي فقط عرف السعادة ، و لأجله هو يعيش ، يعيش ليتذكر ، أو يتذكر كي يحيا . إن فعل التذكر فعل كثير التواتر في ديوان الشعر العذري ، و لطالما قرن بمساعدين موضوعيين كالحمام و الغراب ، والرياح والأطلال، وغيرها . فأسهمت هذه العناصر المتصاقبة مجتمعة في تفجير ذاكرة المكان ، وخلق جماليته وشاعريته ، كما قدمت لـ « ديوان » العرب إضافة ذات بال ممثلة في شعر « الحنين » الذي يدخل في بابه هذا النص المنسوب إلى (المجنون ) :

فَمَا وَجَدُ أَعْرَابِيَّةً قَدَفَتْ بِهَا	صُرُوفُ النَّوَى مِنْ حَيْثُ لَمْ تَكُ ظَنَنْتِ
إِذَا ذَكَرْتُ نَجْدًا وَطَيْبَ ثُرَابِهِ	وَخَيْمَةَ نَجْدٍ أَعْوَلْتُ وَ أَرَنْتِ*
بِأَكْثَرِ مَيِّ حُرْقَةٍ وَ صَبَابَةٍ	إِلَى هَضْبَاتِ بِاللَّوَى قَدْ أَضَلَّتِ
تَمَنَّتْ أَحَالِيْبَ الرَّعَاءِ وَ خَيْمَةَ	بِنَجْدٍ فَلَمْ يُقَدِّرْ لَهَا مَا تَمَنَّتِ
إِذَا ذَكَرْتُ مَاءَ الْفَضَاءِ وَ خَيْمَةَ	وَبَرْدَ الصُّحَى مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ أَرَنْتِ
لَهَا أَتَّةٌ قَبْلَ الْعِشَاءِ وَ أَتَّةٌ	سُحَيْرًا ، فَلَوْلَا أَنْتَاهَا لَجُنَّتِ
بِأَوْجَدٍ مِنْ وَجْدِ عَلِيٍّ لَيْلَى وَ جَدُّهُ	غَدَاةَ ارْتَحَلْنَا غَدْوَةً وَاطْمَأَنَّتِ <sup>1</sup>

نص مثخن بحزن إنساني عميق ، تعالقت فيه لواعج العشق بهموم الإنسان وهواجسه، و اندغمت فيه صبوة العاشق بوحشة الغريب ، و لهفة المشتاق الغائب الذي لا يستطيع أن يرتد عن ديدن الترحال ، بلوعة المتيّم الخائب الذي لا يقوى على أن يتوب عن دين العشق . فهذا الدين ، وذلك الديدن أزهقا صبر الشاعر ، وأوصدا

\* - [ أرنت : صوتت بالبكاء ] ، أنظر الديوان ( الحاشية ) .  
1 - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 47 .

في وجهه كل أسباب السعادة ، فلم يملك إلا أن ينكفى على ذاته يستبطنها ، ويصور أحاسيسها المتوهجة صدقا ، المائرة عاطفة ، الراشحة حزنا ، الناضحة أما ، المفجعة خيبة و انكسارا . و اختيار الشاعر لموضوعه « المرأة الغربية » ليسقط عليها كل هذه المعاني و الدلالات ، يترجم بوضوح اغتراب الشاعر عن المكان ، وعن الزمان . فحنين المرأة البدوية التي قذفت بها يد القدر إلى المدينة بعد أن أظلتها سماء البادية زما طويلا ، يقابله - على المستوى التأويلي - حنين الشاعر إلى مدارج طفولته ، ومرابع صباه ، وربما صادفت مناسبة القصيدة تلك المرحلة الانتقالية المتوترة القلقة التي عاشها العربي بعد العهد الراشدي ، فعلى الرغم من توفر حياة البدوي على قدر من الثبات ، إلا أن التغيير ما لبث يكتسح حياة العربي ولو ببطء ، و كانت المحصلة أن أنتجت منظومة للقيم جديدة ، و نمط للحياة يختلف - إن ليس كلياً - فيقدر منه ليس يسير عن السابق «<sup>1</sup>» .

وبهذا انتقل الشاعر - كما المرأة - من حياة ألفها وخبر أسرارها ، إلى حياة لا يعرف عنها شيئا ، ويعيش بين قوم أغراب لم يأنس إليهم ، وفي مكان لم يستطع أن يفتك رضاه ، و لا أن ينال ثقته ومودته . باختصار لم يُقدّر لذلك المكان أن يكون - في نظر الشاعر - ما اصطلح عليه (غاستون باشلار) بالمكان الأليف «<sup>2</sup>». و على ما يفهم من القصيدة ، فليس ثمة مكان أكثر ألفة بالنسبة لهذا الشاعر من مكانه الأول ، البادية ذات الطبيعة الرعوية التي دلت عليها عدة علامات لغوية ، مثل : [أعرابية- خيمة - أحاليب الرعاء- ماء الفضاء ] . وما يلفت النظر حقا في هذا النص ، هو ذلك الإصرار الكبير على ذكر " نجد " موطن الأعرابية ، قرينة الشاعر في الألم ، وفي المصير ، وقد تكون " نجد " بؤرة وجع الشاعر و الأعرابية معا ، من حيث إنها ترمز للموطن الأصلي الذي يحن الشاعر له ، و يقطع المسافات شوقا إليه ، وإلى أرضه و ترابه ، ومائه و فضائه . و تزداد هذه القراءة مشروعية حينما نلاحظ لفظة " نجد " مقرونة بأكثر الأشياء صلة بحياة الإنسان ، و استلابا لقلبه و تجذيرا لهويته ، وهي الأرض المرموز لها بـ " تراب " نجد ، و المطر المشار إليه

<sup>1</sup> د/ وهب أحمد رومية : " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، م س ، ص : 163 .

<sup>2</sup> - غاستون باشلار : " جماليات المكان " ، م س ، ص : 38 .



بـ " ماء الفضاء " ، و بيت الصبا الموحى له بكلمة " خيمة " . و لعل البيت أو الخيمة – لتردها ثلاث مرات – هي أكثر حظوة في فؤاد الشاعر من العنصرين المتقدمين ، ليس لقلّة أهميتهما ، بل لكون البيت أكثر التصاقا بخصوصيات الإنسان ، خاصة إذا تعلق الأمر ببيت الطفولة ؛ فليليت الذي شهد لحظة الميلاد حميمية مميزة ، وقيمة رمزية تعجز اللغة عن تحديدها بدقة . ذلك أقل ما يمكن أن يفهم من نص يقول فيه ( غاستون باشلار) : " حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه ، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ، نخرط في ذلك الدفء الأصلي ، في تلك المادة لفردوسنا المادي ، هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخله ، سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت ، و أود هنا أن البيت يحمل الطفولة ساكنة بين ذراعيه <sup>1</sup> .

وهكذا استطاع الشاعر أن يبتنا حنينه إلى المكان ، و يشكونا شوقه إلى المحبوبة من خلال هذه اللوحة الإسقاطية التي انفتحت على فضاء البادية المسرف في البساطة والعفوية . و انتقلت اللغة في تحرر واضح من تخوم الغربة و شعاب الحنين، إلى معجم الغزل ذي الألفاظ المعروفة من مثل: [ وجد- حرقه – صباية – أثة – أوجد ] . ولهذه الكلمات يعود الفضل في تفجير شاعرية المكان . فالمرأة عنصر لا يمكن إغفاله فيما يسمى بـ " شعر الحنين " . ذلك ما قرره الدكتور ( محمد بلوحي ) وانطلق منه في انتقاد الدكتور ( يوسف اليوسف ) الذي آثر مصطلح " النوستالجيا" ذي الجذور الغربية على المصطلح العربي " الحنين " ؛ فإذا كانت النوستالجيا كما عرفها الدكتور ( يوسف اليوسف ) تعني : " التوقان المنهوم إلى الماضي ، وإلى أماكن معينة <sup>2</sup> ؛ أي إلى المكان و إلى الزمان فقط ، فإن الحنين في الاستخدام العربي يراد به البكاء على الزمان ، و على المكان ، و على المرأة <sup>3</sup> .» .

فالحنين إذن أكثر شمولاً ، وهو – لذلك – أوجب للتعبير عن شعر كالشعر العذري الذي اندغمت فيه هذه العناصر ثلاثتها .

<sup>1</sup> - غاستون باشلار : " جماليات المكان " ، م س ، ص : 38 .

<sup>2</sup> - د / يوسف اليوسف : " الغزل العذري / دراسة في الحب المقموع " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1981 ، ص : 43 .

<sup>3</sup> - د / محمد بلوحي : الغزل العذري في ضوء النقد العربي الحديث " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص :

وإذا كان ( المجنون) قد استعان في النص السابق بالأعرابية على تفجير براكين الحنين الكامنة في صدره ، فإنه اشتغل - فنيا و رمزيا - في نصوص أخرى - كغيره من الشعراء العذريين - على موضوعات أخرى في مقدمتها " الحمام " و " الغراب " . يقول :

أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ الْحَمَامَةَ غُدُوًّا      عَلَى الْغُصْنِ مَاذَا هَيَّجَتْ حِينَ غَنَّتِ  
تَغَنَّتْ بِلَحْنٍ أَعْجَمِيٍّ فَهَيَّجَتْ      هَوَايَ الَّذِي بَيْنَ الصُّلُوعِ أَجَّتِ  
نَظَرْتُ إِلَيْهِنَّ الْعَدَاةَ بِنَظَرَةٍ      وَلَوْ نَظَرْتُ عَيْنِي بَطْرُفِي تَجَنَّتِ  
خَفَّتْ شَجْنَا مِنْ شَجُونَا ثُمَّ أَعْوَلْتُ      كِإِغْوَالٍ تَكْلِي أُنْكَلْتُ ثُمَّ حَنَّتِ<sup>1</sup>

إن ظاهرة سجع الحمام ظاهرة مطردة في الشعر العذري ؛ إذ اتخذها الشعراء وسيلة من وسائل التعبير عن ذخائر الذاكرة و أعلامها «<sup>2</sup>» ، لذلك فهي ترتبط دوما بالحنن و إثارة مواقع الحنين و مواجد الأسى ، و التحسر على الماضي البعيد الجميل ، فالحمام هنا هو معادل موضوعي حيواني للشاعر ، و غناؤه هو مكافئ لحنه و شجوه ، وكأنه بهذه المعادلة التي لا تبدو متكافئة منطقيا يكشف عن عبثية الحياة ، و لامنطقيتها في غالب الأحيان . فإذا كان الغناء في عرف الطبيعة علامة الفرح و الغبطة ، فهو - حسب رؤية القصيدة - أمانة حزن عميق ، و ألم ممض يعتصر قلب الشاعر اعتصارا ، و يفسد عليه حياته ، و يسم نظرتة للوجود بميسم من الاستخفاف و السخرية . و ما الفعل " تغنت " بصيغته الصرفية تلك ، و التي تفيد الاستمرارية و الإلحاح ، إلا شاهد لغوي و رمزي على تلك النظرة الساخرة حيناً و الحائرة حيناً آخر ؛ لقد دوّخ الوجودُ الشاعرَ العذري بتناقضاته و غموضه ، و ذلك " اللحن الأعجمي " الذي لم يستطع الشاعر أن يفهم نواته ، و لا أن يفك طلاسمه هو في حقيقته إشارة إلى تلك الحيرة التي يشي بها أيضا الفعل " نظر " الذي ورد ثلاث مرات في بيت واحد ؛ فالعين مرآة الفكر العاكسة ، و فيها تفرئنا القصيدة سطورا من

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 48 .

<sup>2</sup> - د / يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 47 .

الحيرة لا تلبث – بعد طول تأمل وإعمال نظر – أن تتبدد و تمّحي . لقد فهم الشاعر أخيراً لعبة الوجود ، و اقتنع أن كل حياة تفضي إلى الفناء ، وكل فناء قابل لأن تنبثق منه حياة ، وعلى الإنسان أن يقبل هذه الحقيقة . و الشطر الأخير يوحي بهذه المعاني كلها "كإعوال تكلّى أتكلت ثم حنت " . فلفظ " تكلّى " يدل على الموت ، وعلى الفناء . أما الفعل " حنت " فهو علامة على التجدد ؛ إذ أن شعور الحنين لا يسلم من أن يداخله دوماً شيء من معنى الإحياء و البعث ، و بالتالي الأمل في عودة الحياة من جديد . وهذه القراءة تلتقي – بشق منها - مع ما ذهب إليه الدكتور (يوسف اليوسف ) فيما ينفي شقها الآخر مقالته ؛ ذلك أن الحمام عنده لا يعني شيئاً غير الموت . يقول : " و من المحتمل أن يفيد التحليل اللغوي للفظه "حمام " في الكشف عن العلاقة القائمة بين نوح الحمام ، و بين المحتوى اللاشعوري المكبوت و الراسخ على تشبثه بحق العيش ، و لقد اعتادت الشعراء أن تصف الحمام بأنه " حِمَام " أي موت ، و لا بد من أن تكون ثمة صلة لغوية بين " الحَمَام " و " الحِمَام " ( الموت ) وذلك بسبب كـون اللفظتين تصدران عن ثلاثي واحد ( حَمَم ) ، وهذا الثلاثي أصل الحَمَم و الحَمَى كذلك " <sup>1</sup> . وبهذا يكون الباحث قد انتصر للموت وللمرض في فهم كلمة " حَمَام " ، على عكس الشاعر الذي وظف موضوعه الحَمَام ليعبر عن الحياة وعن الموت معا .

وقد يخرج شعراء عذريون آخرون بموضوعه الحمام عن ثنائية الموت و الحياة فيحملونها دلالات أخرى تكشف عنها هذه الأبيات :

أَحْيَكِ مَا حَنَّتْ بِغُورٍ هَامَةٍ      إِلَى الْبُؤِّ مَقْلَاتِ النَّتَاجِ سَلُوبِ  
وَمَا سَجَعَتْ فِي بَطْنِ وَادٍ حَمَامَةٍ      يُجَاوِبُهَا صَاتُ الْعَشِيِّ طَرُوبِ <sup>2</sup>»

ويقول ( قيس لبنى ) :

نَسَيْتُكَ مَا أَرَسَى ثَبِيرٌ مَكَائُهُ      وَمَادَامَ جَارٌ لِلْحَجَّوْنِ الْمُحَصَّبِ

<sup>1</sup> - د/ يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 51 .  
\* - [ البو : ولد الناقة يحشى تبنا ويقدم إلى أمه تحسبه و لدها فتحن عليه و تدر اللبن / المقلات : الناقة القليلة الولد / السلوب : الناقة التي تلد قبل أوانها ، صات : شديد الصوت ]  
<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 48 .

وما سَجَعَتْ ورَقَاءُ تَهْتِفُ بالضُّحَى      تصَعَّدُ في أفنانها وتُصَوِّبُ<sup>1</sup>»

ويقول (جميل بثينة) :

و ما لي لا أبكي و في الأيِّك نَائِحٌ      وقد فارقَني شخْطَةُ الكَشْحِ و الحَصْرِ

أبيكي حَمَامُ الأيِّكِ مِنْ فَقْدِ إلفِهِ      وَأَصْبِرُ؟ ما بي عَن بُثَيْنَةَ مِنْ صَبْرِ

يَقُولُونَ مَسْحُورٌ يَجْنُ بِذِكْرِهَا      فَأُقْسِمُ ما بي مِنْ جَنُونٍ وَلَا سِحْرِ<sup>2</sup>»

تبدو ظاهرة سجع الحمام بحكم شيوعها و اطرادها في قسم كبير من الشعر العذري قادرة على حمل دلالة عامة لا تختص بشاعر واحد أو تقتصر عليه ، بل تعكس الجو الروحي والنفسي العام لأولئك المتيمين ، الذين أرقهم الشوق وأمضهم الحنين وتظهر موضوعة الحمام هنا مؤثرا خارجيا يفضي أليا إلى حدوث منعكس شرطي على مستوى الذات الشاعرة ممثلة في فعل التذكر ، الذي جعل من النص فضاء شعريا تتلاقح فيه صبوة الذات العاشقة و لوعتها ، بما تقدمه الطبيعة من عناصر ومؤثرات وظواهر يجاوب بعضها بعضا ، فالناقة تعلن عن حنينها إلى " البو " ( الذي تحسبه ولدا ) ، والوادي يصغي لسجع الحمام ، و الطير يجاوب الحمام في غناؤه و العشي زمن يساعد الجميع على المناوحة و المجاوبة ، وبهذه الصورة المتعددة الأطراف يكون الشاعر قد خلع على جميع الموضوعات ملامح إنسانية أفقدتها هويتها الأصلية . كل ذلك حتى يمكنها مشاركته في حمل العبء الذي ناء بحمله لوحده ، عبء الحزن والألم.

و هكذا يتفوق المكر الفني - مرة أخرى - على المنطق ، و يحكم سيطرته على نظام القصيدة ، فينطق الجوامد ، ويؤنسن الأشياء و الحيوانات ، و يوحد الوجود ، وينشئ علاقات جديدة ، و لا يتخرج من خرق معجم اللغة التي تواضع الناس عليه منذ زمن طويل . من ذلك خروجه بمعنى الفعل " نسي " من النقيض إلى النقيض . لقد اتفق الناس على أن العلاقة بين النسيان و التذكر هي علاقة تضاد ، لكن الشاعر يفاجئنا

<sup>1</sup> - قيس ليني : الديوان ، م س ، ص : 24 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 96 .

بعلاقة مغايرة هي علاقة الترادف ، و القرينة ما جاء بعد الفعل " نسيتك " من مهيجات و مساعدات على التذكر ، لا على النسيان ، منها سجع الحمام الذي يحتل الصدارة في عوامل التذكر لا النسيان حسب القاموس العذري ، ومع هذا الخرق فلا أحد ينكر ما لهذا التحوير و التعديل اللغوي من مفعول على المستوى التأثيري ؛ ذلك أن قلب معنى الكلمة إلى نقيضها ، يكشف في بعض الحالات عن شرح نفسي كبير يعاينه الشاعر ، و لا يجد في قاموسه ما يغطيه وصفا و تعبيرا فيلجأ إلى هذه الحيلة ، و القارئ الذي لا تنطلي عليه هذه الحيلة فيكشف رمزيتها ، سيكون من حظه أن يتذوق قدرا إضافيا من المتعة الفنية و اللذة القرائية ، ما دامت عملية القراءة و رحلة التذوق إنما تبتدآن عندما تتحرر الدوال من مدلولاتها ، و " الدور الأجل لفعل الكتابة هو تحرير الأسماء و فك ارتباطها من مسمياتها ، و من ثم تفتحها على مسميات لها صفة الاحتفالية ، و الجماعية ، و التنوع ، و الاختلاف و التحول ، و هذا هو ما تفعله الكتابة حيث لا تكون تسمية و حصرا – أي مجرد تكرار – و لكنها فتح و إطلاق " <sup>1</sup> .

على أن هذه اللذة القرائية قد تحققها أيضا طرق و أساليب أخرى ، منها أسلوب الاستفهام الذي فجر حضوره في المثال الثالث براكين من الدمع و الأسى . فالشاعر لا يرجو لسؤاله جوابا ، و من السؤال ثم انتظار الإجابة دون جدوى ، تتبدى خيبة تجيز بكاءه ، خاصة بعد أن وجد في الحمام معنا على هذا الفعل ، و مشجعا عليه و الشاعر إذ أوجد هذا الرابط الوجداني بينه و بين الحمام ، يكون قد وثق الصلة به و زاد صورته الإنسانية عمقا و انكشافا .

ولئن كان الحمام قد صادف هوى محببا في نفوس الشعراء العذريين فوظفوه توظيفا رمزيا انصرف إلى قاموس التحسر على الماضي و تهيج ذكرياته . فإن ثمة مخلوقا آخر عرف طريقه إلى ديوان الشعر العذري ، وهو الغراب الذي اكتسب هو الآخر دلالة رمزية تنتسب إلى معجم التطير و التشاؤم " ومن أشد المزاعم ذيوعا في

<sup>1</sup> - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، م س ، ص : 107 .

الضمير الإنساني التشاؤم من الغراب<sup>1</sup> ، و هذه الدلالة باعتبار المقياس الزمني تقف إلى النقيض من رمزية الحمام ، فإذا كان الحمام يحيل – رمزيا- على الماضي ، فإن الغراب تنفتح رمزيتيه على المستقبل ، لكن بنظرة سوداوية مفزعة ، فأينما وجدت لفظة الغراب ، انغrust إلى جانبها بذرة التشاؤم و الخوف من الآتي و التطير منه ، مثلما يتضح في هذه الأبيات المنسوبة إلى (جميل بثينة):

أَلَا يَا غُرَابَ الْبَيْنِ فِيمَا تَصِيحُ      فَصَوْتُكَ مَشْنِيٌّ إِلَيَّ قَبِيحُ  
وَكُلُّ غَدَاةٍ لَا أَبَا لَكَ تَنْتَحِي      إِلَيَّ فَتَلْقَانِي وَأَنْتَ مَشِيحُ  
تُحَدِّثُنِي أَنْ لَسْتُ لَأَقِي نِعْمَةً      بَعُدْتَ وَلَا أَمْسَى لَدَيْكَ نَصِيحُ  
فَإِنْ لَمْ تَهْجُنِي ذَاتَ يَوْمٍ فَإِنَّهُ      يَكْفِيكَ وَرَقَاءَ السَّرَاةِ صَبِيحُ<sup>2</sup>

النص فضاء ذاتي يعبر عن حساسية مفرطة اتجاه المستقبل الذي رسم الغراب – سلفا – معالمه الممحنة في القتامة و التجهم ، والقارئ كما الشاعر مدعو لأن يقرأ كف الشاعر على وقع نعيق الغراب ذي القوة الاحتمالية الكبيرة لصالح الفجيعة و الفقد ، الفقد الذي حاول محو أثره بإتباع آلية دفاعية نفسية هي العودة إلى الماضي الذي يشكل بالنسبة له ذخرا و سلاحا يواجه به قوى الاستلاب القدرية ، وحتى يتملص الشاعر من صورة الغراب المفزعة يستعويض بمخلوق لطالما لمس فيه تعاطفا ، هو الحمامة الصدوح التي وقفت موقف الند في مواجهة الغراب . و لجوء الشاعر إلى حضن الحمام ، يعبر عن رغبة في إيجاد نهاية سريعة لحالة القلق والتوتر التي زرعتها صورة الغراب في نفسيته ، و طبعتها بطابع التشاؤم و الخوف من المستقبل ، وهذه الدلالة الرمزية للغراب و التي جرت بين الشعراء مجرى العرف حملتهم على أن يدعوا عليه بكل أنواع الشر ، حتى إننا لا نجد للغراب ذكرا للغراب ، إلا و كانت دعوات الشر و اللعنات تلاحقه ، يقول (قيس لبنى) :

لَقَدْ نَادَى الْغُرَابُ بَيْنَ بُنَى      فَطَارَ الْقَلْبُ مِنْ حَذَرِ الْغُرَابِ

<sup>1</sup> - فاروق خورشيد : " أديب الأسطورة عند العرب " ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط 1 ، 2004 ، ص : 121 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 50 .

فَقُلْتُ غَدًا تَبَاعَدُ دَارُ لَبْنَى      وَتَنَائَى بَعْدَ وَدٍّ وَأَقْتِرَابِ  
 فَكُلْتُ : تَعَسْتَ وَيَحَكَ مِنْ تُرَابِ      وَكَانَ الدَّهْرَ سَعِيكَ فِي تَبَابِ  
 لَقَدْ أَوْلَعْتَ لَا لَأَقِيْتَ خَيْرًا      بِتَفْرِيقِ الْمُحِبِّ عَنِ الْحُبَابِ <sup>1</sup>»

إن التذمر الذي أبداه الشاعر إزاء الغراب ، و توبيخه الصريح له هو حسب رؤية القصيدة تذمر من القدر الذي كتب له هذه السطور الطويلة من الشجــــــــــــــــــــن و الأسى ، فحين يذم الشاعر الغراب ، مع علمه بأن لا يد له فيما يحدث أو سيحدث غير التنبؤ ، فإنه في حقيقة أمره يلعن القدر الذي جعل أكبر همه " تفريق المحب عن الحباب " ، وفي الوقت الذي يسجل فيه الشاعر احتجاجه و تذمره ، يؤكد على تمسكه بالمكان ، إن الحبيبة لا تهمة وحدها ، بل يهيمه مكانها أيضا ، ذلك ما يفهم من قوله : " دار لبني " . و بهذا يعود بنا الشاعر إلى مثلث [ المرأة / المكان / الزمان ] . هذا الأخير الذي تعبر عنه علامة " غدا " المنفتحة على المستقبل ، لكنه على أية حال مستقبل مرفوض ، في مقابل الماضي المنهوب المرغوب في عودته واستحالة عودة الماضي و المكان الذي حبه إليه ( دار لبني ) ، جعلت الشاعر يحس بالغربة الزمانية و المكانية ، و الواقع أن لفظ " الغراب " هو أقرب ما يكون إلى لفظ الغربة الأمر الذي يشجع الأذهان على الربط بينهما في بعض النصوص ، كهذا الذي يقول فيه ( قيس لبني ) :

أَلَا يَا غُرَابَ الْبَيْنِ لَوْنُكَ شَاخِبٌ      وَأَنْتَ بِلَوْعَاتِ الْفِرَاقِ جَدِيرٌ  
 فَبَيِّنْ لِي مَا قُلْتَ إِذْ أَنْتَ وَقِعٌ      وَبَيِّنْ لَنَا مَا قُلْتَ حِينَ تَطِيرُ  
 وَلَا زِلْتَ مَطْرُودًا عَدِيمًا لِنَاصِرٍ      هُمُومُكَ شَتَّى وَ الْجَنَاحُ كَسِيرٌ  
 فَإِنْ يَكُ حَقًّا مَا تَقُولُ وَ أَصْبَحْتَ      كَمَا لَيْسَ لِي مِنْ ظَالِمِي نَصِيرٌ <sup>2</sup>»

<sup>1</sup> - قيس لبني : الديوان ، م س ، ص : 26 .  
<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 90 .

فالمعروف أن الإنسان في دار غربته يساوره شعور بالخوف و الوحشة و التوجس وهو الشعور نفسه الذي داخل الشاعر حين رأى الغراب أو ادعى أنه رآه ، بدليل أنه راح يدعو عليه بدعوات عكست واقعه ، لقد دعا عليه بالطرد و النفي و انعدام النصير و المعين و كسر الجناح ( وهذه كناية عن الضعف و قلة الحيلة ) ، و لا شك أن الشاعر وقد اغترب مكانيا و زمانيا ، عاش هذه التجربة القاسية ، و لا يستبعد أن يكون أثرابه من الشعراء عاشوها و كابدوا جرائها آلاما ، و عالجوا أحزانا مروعة لذلك فهم يتفقون جميعا في التطير من الغراب اسما ، ودلالة ، و رمزا ، ويهربون منه بحركة وجدانية معاكسة هي الحنين إلى المكان الأول ، وإلى صورته وذكرياته انقاءً لمشاعر الضياع و الوحشة. وفي تعلق الشاعر العذري بالمكان الأول وشعوره بالضياع و التيهان دونه ، وفي تشخيصه للجوامد و بث الحياة فيها ، وفي الوفاء للحبيب ، و لمكانه ينتج ضرب من التوحد بين الزمان و المكان ، و بين الجوامد والإنسان ، يقول ( كثير عزة ) :

أَبَانَةٌ سَعْدَى نَعَم سَتِيْنُ	كَمَا ابْتَتْ مِنْ حَبْلِ الْقَرَيْنِ قَرِيْنُ
أِنْ زَمَّ أَجْمَالٌ وَفَارَقَ جِيْرَةً	وَصَاحَ غُرَابُ الْبِيْنِ أَنْتَ حَزِيْنُ
كَأَنَّكَ لَمْ تَسْمَعْ وَلَمْ تَرَ قَبْلَهَا	تَفَرَّقُ أُلَافٍ لَهْنٌ حَيِيْنُ
حَيِيْنٌ إِلَى أُلَافِهِيْنٍ وَقَدْ بَدَا	لَهْنٌ مِنَ الشَّكِّ الْعِدَاةَ يَقِيْنُ
وَهَاجَ الْهَوَى أَطْعَانُ عَزَّةَ غُدُوَّةً	وَقَدْ جَعَلَتْ أَقْرَائُهِنَّ تَبِيِيْنُ <sup>1</sup> »

هذا النص هو اختصار لكل لحظات الفراق عن الأحبة و عن الأرض ، فحين يرسم ( كثير ) لوحة يستدعي إليها الجمال ، و الغراب ، و الطعائن ، كما يبين حدود الزمان و المكان ، ليشارك الجميع في صناعة لحمة الحنين و يفجر براكينه ، يكون قد صاغ مفهوما إنسانيا صالحا في كل زمان و مكان لهذا الشعور ، فالحنين على هذا المستوى من العمق و التعميم ، ليس شعورا وقتيا توقظه مؤثرات خارجية زائلة وإنما هو شعور مقيم ، لا تنفك حرائقه تتلظى ولوعاته تستعر ، ومن هنا استحق

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 358 - 359 .



الحنين أن يعد " ... جوهر الشعر ، و ذلك أن للإنسان ذاكرة تحفظ الماضي ورويا للمستقبل تخلق من خلال الحاضر " <sup>1</sup> . و خاتمة النص تؤكد ديمومة هذا الشعور و جوهريته في العملية الإبداعية . يقول الشاعر مختتما نصه : " وقد جعلت أقرانهن تبين " ، فعل الشروع " جعل " يفيد حصول حدث بدأ في الحاضر ، و سيستمر إلى المستقبل و هذا الحدث هو البين ، فالبين إذن دائم و مستمر ، و ممتد زمنيا إلى وقت غير معلوم بدأ مع بداية النص : " أبائنة " مع أمل في عدم الاستمرار ، كما يوحي بذلك أسلوب الاستفهام الذي يلمس فيه بعض الأمل في التراجع عن قرار الرحيل لكن النص انتهى ، و قرار البين لا زال قائما ، بل و محسوما في أمره ، و علامة "قد" التي تفيد التحقيق نسفت كل أمل و رجاء .

وهكذا إذن وصل الشعراء العذريون ليلهم بنهارهم يلهجون بذكر الغراب ، و البين و الفراق ، و كأنهم يتعودون من ذلك كله ، و يتفنون في رسم صور مروعة لحدث الرحيل ، تستمطر دمع الجفون ، و تستدر دم القلوب لمأساويتها ، و قد يلوذون درءً لحرائق الحسرة ، و اتقاء لفوائر الالتياح ، بالذكريات ليشكلوا صورا ينفخون فيها روح الماضي ، فيوازنوا بهجته بقسوة الحاضر ، و يقابلوا بين تبسم الزمان و عبوسه و يقارنوا بين أريحية المكان و شاعريته ، و تجهمه و إقفاره ، و يوازنوا متعة اللقاء بخيبة الرجاء . و هذا تماما ما فعله ( جميل ) حين قال :

ذَكَرْتُكَ يَوْمَ النَّحْرِ يَا بَنِي ذِكْرَةَ      عَلَى قَرْنٍ \* وَ الْعَيْسُ بِالْقَوْمِ جُنْحُ  
عَوَاطِفُ بِالْعَيْنَيْنِ بَيْنَ مُسِرَّةٍ      لَقَا حَا وَ أُخْرَى حَائِلٍ تَتَلَقَّحُ  
دُهْنٌ بِأَسْقَاطِ اللَّغَامِ كَأَنَّهُ      إِذَا قَطَعْتُهُ الرِّيحُ قَزُ مُسَرِّحُ  
وَيَوْمَ وَرَدْنَا قُرْحَ هَاجَتِ لِي الْبُكَاءُ      مِنْ الْوُرُقِ حَمَاءُ الْعِلَاطِينَ تَصْدَحُ  
وَيَوْمَ وَرَدْنَا الْحِجْرَ يَا بَشْنُ عَادَنِي      لَكَ الشَّوْقُ حَتَّى كِدْتُ بِاسْمِكَ أَفْصِحُ

<sup>1</sup> - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 55 .  
\* - [ قرن : اسم جبل / العيس : الإبل البيض يخاط بياضها شفرة / المسرة اللقاح : التي تتلقى اللقاح فتخفيه في رحمها / الحائل : الناقة التي حمل عليها ، فلم تلغح ، أو التي لم تلغح سنة أو سنتين أو أكثر / اللغام : الزبد / حماء : سوداء / العلاطين : مثني العلاط : صفحة العنق ] ، أنظر : الديوان ( الحاشية ) .

وَلَيْلَةٌ بَتْنَا بِالْجَيْنَةِ هَاجِنِي      سَنَا بَارِقٍ مِنْ نَحْوِ أَرْضِكَ يَلْمَحُ  
 قَعَدْتُ لَهُ وَالْقَوْمُ صَرَغِي كَأَنَّهُمْ      لَدَى الْعَيْسِ بِالْأَكْوَارِ خُشْبٌ مُطْرَحُ  
 أَرَأَيْتَهُ حَتَّى بَدَا مُتَبَلِّجُ      مِنْ الصُّبْحِ مَشْهُورٌ وَمَا كِدْتُ أَصْبِحُ  
 وَلَيْلَةٌ بَتْنَا ذَاتَ حَاجٍ ذَكَرْتُكُمْ      هُدُوءًا وَقَدْ نَامَ الْحَلِيُّ الْمُصَحَّحُ  
 وَبِتُّ كَنِييَا لَادِكَّارِي وَصُحْبَتِي      عَلَى مَشْرَعٍ فَأَنهَلَّتِ الْعَيْنُ تَسْفَحُ  
 وَيَوْمَ مُعَانٍ قَالَ لِي فَعَصَيْتُهُ :      أَفْتَقُ عَنْ بُيُوتِنَ الْكَاشِحِ الْمُتَصَّحُ  
 وَيَوْمَ نَزَلْنَا بِالْحَبَالِ عَشِيَّةً      وَقَدْ حُبِسَتْ فِيهَا الشَّرَاءُ وَأَذْرُحُ  
 ذَكَرْتُكُمْ فَأَنهَلَّتِ الْعَيْنُ إِنَّهَا      إِذَا لَمْ يَكُنْ صَبْرٌ أَخْفُ وَأَرْوَحُ  
 وَلَيْلَةٌ عَرَّسْنَا بِأَوْدِيَةِ الْعَصَا      ذَكَرْتُكَ إِنَّ الْحُبَّ دَاءٌ مُبْرَحُ  
 وَيَوْمَ تَبَوَّكٍ كِدْتُ مِنْ شِدَّةِ الْأَسَى      عَلَيْكَ بِمَا أَخْفَى مِنَ الْوَجْدِ أُصْرَحُ<sup>1</sup>

يقف الشاعر في رسم لوحته عند كل التفاصيل ، و يلتقطها الواحد تلو الآخر ، متخذا منها أداة تشكيل أساسية لتكوين المشاهد ، و الإمساك بفعاليتها الجمالية و الشعرية . وفي كل هذا نحن نتحدث عن حدة إيقاع المكان في نفسه ، و عن حسه العميق بالتدفق الزمني ، ذلك أن الأمكنة و الأزمنة الموظفة في النص ليس لها من البراءة و الحياد ما قد نتصوره ، فهو يطوع اللغة وإمكاناتها الإشارية إلى ما يبنيته في نفسه من نوايا يريد أن ينقلها إلى المتلقي ، لكن غمزا وإيحاءً ، لا تصریحا و إعلانا . وعلى المتلقي أن يجتهد في فك تلك الرموز طالما أن " الأدب في حقيقته ليس سوى كناية عريضة تصرف اللغة من حال إلى حال ، حيث تكني اللغة و لا تصرح ، و تتحايل على التسمية و لا تدقق " <sup>2</sup> .

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 48 - 49 .

<sup>2</sup> - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 107 .

إن استذكار الشاعر لمحبوبته يوم " النحر " ، وتذكره أيضا لها يوم " قرح " يؤكد ما كان الدكتور ( عبد الله الفيافي ) قد ألمع إليه من استغلال أسماء الأمكنة و الأزمنة لأغراض غير بريئة<sup>1</sup>، فيوم " النحر " هو مناسبة للفرح و نسيان الهموم والأحزان لكن الشاعر – فيما يبدو مستثنى من هذه القاعدة ، لأنه يعيش حالة استثنائية ، لذلك فهو دائما على موعد مع القرح ، الذي يومئ إليه بقوله : " **ويوم وردنا قرح** " ، فهذه العلامة اللغوية وإن كانت علما لمكان ، فإنها تحيل في وجه من وجوها على معاني الحزن و الشجن . ومن هنا يمكننا القول : أن **الفضاء الطبيعي** الذي أطر هذا النص و احتضنه ليس مجرد **فضاء** هندسي صامت ، وعلاقة الشاعر به ليست علاقة سياحية على حد تعبير ( الشاعر عز الدين لمانصرة ) ، إن هذا النص اخترق المكان ، و ثقب روحه لأن المكان ثقب بدوره روح الشاعر<sup>2</sup> فشكل في النص أحد المكونات الإخبارية و المجازية و الدلالية ، تعانق فيها المتخيل مع الواقع الفيزيقي المعيش ، وعالم الأشياء و الموضوعات بعالم اللغة ، مما هيا لهذا النص أن يُقرأ قراءات متعددة .

ومما يلفت النظر في هذا النص حركة الضمائر التي تتغير وفق نسق واحد تقريبا على مدى عدة أبيات ، وتتراوح بين جماعة المتكلمين ( نحن ) و المتكلم الفرد ( أنا ) حيث يقابل الأول الحركة الخارجية التي يقوم بها الشاعر مع رفاقه ، و يوازي الثاني الحالة الداخلية النفسية و التي تخص الشاعر لوحده .

يوم **وردنا** قرح ← هاجت **لي** البكا .

يوم **وردنا** الحجر ← **عادني** .

ليلة **بتنا** بالجنية ← **هاجني** .

وفي أبيات موالية تقتصر ردة فعل الشاعر على التذكر فحسب :

ويوم نزلنا بالحبال ← **ذكرتكم** .

ليلة عرسنا بالغضا ← **ذكرتك** .

و هنا يدخل ضمير آخر يعود على المرأة ؛ لأن فعل التذكر واقع عليها .

<sup>1</sup> عبد الله الفيافي : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص : 47 .  
<sup>2</sup> - الشاعر عز الدين لمانصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 660 .

ومن خلال حركة الضمائر هذه ، ينسج الشاعر شبكة علاقاته التي تبدو محور النص و نواته الدلالية ، فمن خلال الضمير " نحن " تبرز علاقة الذات بالآخر ، بكل ما تزخر به الذات من مشاعر وأحاسيس غامضة ، وما يعنيه الآخر من انفصال ومقابلة وتضاد و تقابل ، وتحرر من الأنا ، و الانتقال من الـ " نحن " إلى الـ " أنا " نهض بعبء التعبير عن مشاكل الذات مع نفسها ، و انفصالها عن الجماعة ، واغترابها فعلى الجسر المعنوي الذي يصل الـ " أنا " بالـ " نحن " أو كما يتجلى في القصيدة الفعل الخارجي الجماعي الذي يوازي ردة الفعل الداخلية الخاصة ، أسقط الشاعر كتلا من مشاعر الخوف ، و الوحشة ، والانعزال ، حاول أن يخفف من حدتها و يعدل شحنتها الانفعالية بإدخال " كاف " المخاطبة العائدة على الحبيبة ، وذلك حتى يطمئن نفسه بوقوفها إلى جانبه ، وهذا كفيل بأن يزوده بالقوة التي تمكنه من مواجهة الآخر و التفوق عليه ، ذلك التفوق يبرزه الشاعر من خلال الصورة التي قدم فيها بعض المشاهد ، حيث تعمد بأن يجعل من القوم مجرد خلفية ، بينما نهض هو بعبء تحريك المشاهد ، والإمسك بزمام الأحداث فيها ، يظهر ذلك مثلا في قوله :

قَعَدَتْ لَهُ و الْقَوْمُ صَرَغَى كَأَنَّهُمْ      لدى العيسِ بِالْأَكْوَارِ خُشْبٌ مُطْرَحٌ .

فبينما هو يتأمل و يفكر و يفعل . يشيئ الآخرين و يجمد حركتهم إلى درجة أن يجعلهم خشبا مطرحة ، أو يقدمهم في صورة سلبية لا تلقى من لدن المتلقي القبول الحسن ، لما ترسمه تلك الصورة من ملامح لشخصيات تضرر العداء للشاعر ، وتأتي عبارة " الكاشح المتنصح " نموذجا لهذه الشخصيات السلبية .

وإذا كان ( جميل ) قد واجه مشكلته مع الآخر ممثلا في الناس و المجتمع ، فإن (المجنون) واجه مشكلته مع الآخر ، لكن ممثلا في الزمان و المكان ، بل و امتد ذلك الخلاف إلى الذات ، فواجهت مشكلة مع نفسها . يتضح ذلك أكثر بعد تملي هذه الأبيات :

أَتْبِكِي عَلَى لَيْلِي وَ نَفْسُكَ بَاعَدَتْ      مَزَارَكْ مِنْ لَيْلِي وَ شِعْبَاكُمَا مَعَا  
فَمَا حَسَنٌ أَنْ تَأْتِيَ الْأَمْرَ طَائِعًا      وَتَجْزَعُ أَنْ دَاعِيَ الصَّبَابَةِ أَسْمَعَا

قَفَا وَدَعَا نَجْدًا وَمَنْ حَلَّ بِالْحَيِّ  
وَقَلَّ لِنَجْدٍ عِنْدَنَا أَنْ يُودَّعَا  
وَلَمَّا رَأَيْتُ الْبِشْرَ أَعْرَضَ دُونَنَا  
وَجَالَتْ بِنَاتُ الشُّوقِ يَحْتَنُّ نُرْعَا  
تَلَفَّتْ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي  
وَجِئْتُ مِنَ الْإِصْغَاءِ لَيْتًا\* وَأَخْدَعَا  
بَكَتْ عَيْنِي الْيُسْرَى فَلَمَّا زَجَرْتَهَا  
عَنِ الْجَهْلِ بَعْدَ الْجِلْمِ أَسْبَلْتَا مَعَا  
وَأَذْكَرُ أَيَّامِ الْحِمَى ثُمَّ أَنْشِي

فَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الْحِمَى بِرَوَاجِعِ عَلَيْكَ ، وَلَكِنْ خَلَّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعًا<sup>1</sup>»

يبدأ النص بفعل وجداني هو نتيجة لحركة التحول المكاني و الزماني ، و التي لم يستطع الشاعر في بداية الأمر التكيف معها ، فانبرى للبكاء ، لكنه لم يلبث أن تاب عن هذا الفعل ، و عمد إلى تنشيط عدة آليات شعورية و ذهنية يحاول من خلالها توجيه أثر الفعل وجهة إيجابية ، فالمكان وإن كان مفقودا ، و الزمان وإن كان تيارا متدفقا يجرف معه كل أسباب السعادة ، و لا يترك سوى الأحجار العصية التي تعيق تقدم الشاعر ، و تعرقل حركة التجاوز ، فإن الشاعر يعيش عند كل عقبة تجربة إيقاف الزمن من خلال تثبيته في المكان ، و لدى كل تجربة يكتسب خبرة جديدة تعينه على تخطي العقبات الأخرى ، و تجعله يحكم عقله في كل خطوة هو يخطوها ، و قد تبدى هذا التحكيم في الحكمة التي توسطت النص ، و أبانت عن موقف من مواقف الشاعر في الحياة ، كما لخصت تجارب سابقة له ، يقول :

فَمَا حَسَنٌ أَنْ تَأْتِيَ الْأَمْرَ طَائِعًا وَتَجْزَعُ أَنْ دَاعِيَ الصَّبَابَةِ أَسْمَعَا

إن هذه الحكمة بالتأكيد ليست حكمة طارئة على النص ، و ليست استطرادا ، وإنما هي نتاج تصور ذهني أو قناعة صدر عنها الشاعر ، وراح يوطن لها في النص سالكا في ذلك سبيل التدرج . إن النص كله حث للنفس على تقبل الواقع كما هو ، و إن كان مرا قاسيا ، فما دام السبيل إلى تغييره مقفلا ، و عودة الماضي مستحيلة ، فلا

\* - [ الليت : صفحة العنق / الأخدع : عرق العنق ] ، أنظر الديوان ( الحاشية ) .

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 136 .

أجدي من أن نتكيف معه ، و نجعل علاقتنا به علاقة مهادنة و مسالمة ، لا علاقة مواجهة و تحدي ، و انكفاء ، و خوف ، و انكسار ، و الدمع كفيل بأن يذيب الحواجز المفتعلة بين الذات و الواقع ، يفهم هذا من قوله " و لكن خلّ عَيْنِيكَ تدمعا " ، وكما قلنا فإن هذه النتيجة لم يخلص الشاعر إليها إلا بعد مقدمات تمهيدية جعلت تلك الحكمة تولد ولادة طبيعية ، فإذا كان مبدأ الانفصال هو المبدأ الذي يغذي واقع الشاعر و يحكمه ، فإنه بدأ يتنامى في القصيدة تدريجيا ومنذ البيت الأول ؛ بدأ مع المرأة ، ثم مع المكان ؛ [ نجد - الحمى - بشر ] ، ثم مع نفسه إذا عاش حالة تمزق داخلي عبر عنها بعدم اتفاق عينيه على الموقف نفسه ؛ " بكت عيني اليسرى " ، ثم عدم اتفاقه هو مع عينه الموحى إليه بفعل " الزجر " ، وانتهى به الأمر إلى انفصاله عن ماضيه ؛ " فليست عشيات الحمى برواجع " ، فإنه ارتأى من الحكمة أن يملأ هذا الفراغ بحركة معاكسة ، حركة التواصل ، لكن مع الحاضر ، لا مع الماضي ومع الواقع ، لا مع الحلم ، ومع الموجود ، لا مع المفقود ، وهذه العلاقة جعلها الشاعر تبدأ مع " الدمع " ، الذي يبدو موضوعا ملائما لحمل دلالة إيجابية تتجاوز كونه علامة على اليأس و الحزن ، إلى كونه أداة تغيير و محو الأخطاء ، و تطهير النفس من أشجانها ، وهكذا تنازل الشاعر عن حبه العريق ، و ماضيه " الوريق " الجميل من أجل غاية أجلّ ، وهدف أنبل ، هو البحث عن الحقائق الكبرى ، وعن الانتماء الإنساني الكبير ، عن الهوية ، وعن التواصل مع كل ما هو أصيل و خالد في الكون ، لذلك فلا عجب أن تتجلى لنا الذات الشاعرة ، ذاتا مؤرقة أمضها الألم وأرهقتها الطموحات و الأهداف الكبرى ، و اعتصرها الحنين ، لكنها - مع ذلك - ولأنها ترى - أو يجب أن ترى - ما لا يراه الآخرون «<sup>1</sup>» واجهت العالم - على وعورته - لتمنح نفسها ساحة عيش لحظة القوة الإنسانية ، و العنقوان ، و الزهو بالنفس ، وهي لحظة لا يدركها إلا أولئك الأقوياء النبلاء ذوي البصائر و العزائم التي لا تقهر . هو بحث عن الانتماء إذن ، فالأرض انتماء ، و السماء انتماء ، وحتى الغربة هي انتماء طالما أن الإنسان يغترب " أحيانا لأنه يتطلع إلى ما هو أرقى من

<sup>1</sup> - الشاعر عز الدين لمناصرة: " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 637 .

الوضع الذي يعيش فيه ، وذلك لأنه يأنس في نفسه تميزا ، و لا يلتفت المجتمع إلى هذا التميز ، ويستخف المجتمع به ، و بالتالي يدفعه تميزه إلى الاغتراب " <sup>1</sup> .  
وقد تكون الأطلال بما يحمله مخزونها الرمزي من إحياءات الحماية، و الأصالة وتجذير الهوية ملاذ بعض الشعراء " المغتربين " ، تخفف عنهم مرارة الغربة وتمنحهم الإحساس بالانتماء ، كما هو الأمر بالنسبة لـ ( هدية بن خشرم ) الذي يقول:

تَذَكَّرْتُ حَيًّا فِي مَيْعَةِ الصَّبَا      وَوَجَدًا بِهَا بَعْدَ الْمَشِيبِ مُعَقِّبَا  
إِذَا كَانَ يَنْسَاهَا تَرَدُّدُ حُبِّهَا      فَيَا لَكَ قَدْ عَنَّ الْفَوَادِ وَعَدْبَا  
صَنِيٍّ مِنْ هَوَاهَا مُسْتَكِينٌ كَأَنَّهُ      خَلِيعٌ قِدَاحٍ لَمْ يَجِدْ مُتَشَبِّبَا  
فَأَصْبَحَ بَاقِيَ الْوُدِّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا      رَجَاءً عَلَى يَأْسٍ وَظَنًّا مُعَيَّبَا  
وَيَوْمَ عَرَفْتُ الدَّارَ مِنْهَا بَيْشَةً      فَخَلْتُ طُلُوقَ الدَّارِ فِي الْأَرْضِ مَذْنَبَا  
تَبَيَّنَتْ فِي عَهْدِ الْعِرَاصِ وَأَهْلُهَا      مَرَادِ جَوَارِي بِالصَّفِيحِ وَمُلْعَا <sup>2</sup>

مكان الصبا الذي غدا ظللا دارسا، يبدو في النص مصدرا من مصادر التجربة الشعرية ، فقد ارتفع من كونه موقعا جغرافيا ، أو بقايا دائرة إلى رمز التواجد الإنساني ، و الهوية ، و الانتماء ، و الحلم ، و الذاكرة ، و المتخيل ، و الواقع . أصبح معادلا للإنسان و تاريخه و مستقبله ، كما يرمز إلى علاقة الشاعر بالذات وبالآخر ، زمانا ، و مكانا ، و إنسانا ، و حيوانا ، و أشياء ، ففي المكان / الطلل تنسج الذات الشاعرة كل علاقاتها ، و تبني تاريخها ، و ترسم مستقبلها ، و هذا ما جعل الباحث ( بوجمعة بوبعيو) يؤكد على البعد الرمزي و النفسي للطلل في الشعر الجاهلي ، و لا شك أن الأمر يصدق أيضا على هذا النص ، يقول : " كما أن البعد الظلي في الشعر الجاهلي بعامه ، غني بالمعاني الرمزية من الوجهة النفسية بخاصة ، فقد اعتمد الشعراء في صياغتهم الفنية على الطاقات التي تفتقها خبايا النفس ، و تجارب الذات الشاعرة ، و هكذا تلونت هذه المقدمات بتلونات النفس

<sup>1</sup> - د/ ماجد الجعافرة : " الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، م س ، ص : 36 .

<sup>2</sup> - هدية بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 60 - 61 .

الإنسانية في تعاملها مع ملابسات الحياة ثم أسقطت كلها على الأطلال ، ومن هنا كانت رمزية الظل تختزن هذه المعالم النفسية ، و تعمق من تجربتها ، فكان الشاعر حين يشير إلى مخلفات الأطلال من " نوي " و " أتافي " ، و بعر الآرام و عرصات الدار يشير في الواقع إلى كل ما ظل خامدا في نفسه أو في شعوره الباطني " 1 .

وطالما أن مكان الصبا هو الذي يشغل الشعور الباطني لـ(هدبة ) ، كما شغل أقران له من قبل ، ومن بعد ، فإن العجب يبطل حينما نراه ينجذب إليه كل ذلك الانجذاب ، مما يجعل من النص نصا نوستالجيا من الطراز الأول ، يستسلم فيه الشاعر للماضي وعندما نتحدث عن الماضي ، لا داعي لأن نذكر بأن المراد منه ليس التحديد الزمني فقط ، وإنما يقصد منه المكان أيضا ، المكان الذي عاش الشاعر فيه ماضيه وصباه و طفولته ، حتى إذا كبر و نزع عنه ، بقيت " في النفس حاجات إليه كما هيا " ، وظلت ميوله إليه تتنامى ، وحينه يورق ، ويزهر ، و يثمر قهرا ، يستلذه الشاعر ، و سلطة يستمرئ حلاوتها . إن المكان الأول يمارس سلطة قهرية على الشاعر<sup>2</sup> ، ومن تلك السلطة نفسها ينبجس سحره ، و تتفتق شاعريته ، و تتشكل جماليته ، لأنه مكان الطفولة ، و المكان يكتسب مع الزمن جاذبية و حميمية لا يستطيع الإنسان مقاومتها . ودعنا ننصت إلى شهادة مجرب ، عاش تجربة الحرمان من مكان الطفولة كذلك التي عاشها سلفيه القديم ( هدبة ) . إنه الشاعر الفلسطيني (عز الدين لمناصرة ) الذي يقول : " فالإنسان عموما لا يثق إلا بالطفولة ، لأنها ترتبط بالمكان الأول ، لأنه المكان الوحيد الموثوق ، وقد لا يكون في الواقع موثوقا قد يكون قاسيا في الواقع ، لكن الإنسان يميل إلى اللجوء إلى المكان تهربا من قسوة الحاضر ، فالمسألة شاعرية تتعلق بكيمياء الجسد و الروح ، إننا نبكي في المنفى عندما نستمع لأغنية كنا نسمعها في طفولتنا ، ولولا الخيال لمات المنفيون قهرا ، لقد جربت مثل هذا النوع من المشاعر القهرية ، لهذا يزداد الحنين إلى المكان الأول الموثوق الذي يحنو عليك في الأزمات ، ولكن في الواقع قد تجبرنا

1 - د / بوجمعة بويحيو : " جدلية القيم في الشعر الجاهلي " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص : 39 .

2 - عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمانة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 656 .



الحياة على أن نعيش بعيدين عنه ، وقد نراه بعد غياب طويل ، فيفجر فينا المشاعر الدفافة ، لكن مسقط الرأس يبقى دائما قابلا للبقاء كنواة مركزية نرحل عنها بعيدا ثم نتمحور حولها.<sup>1</sup>

ونعود إلى ( هدية ) الذي رحل بعيدا في الزمان ، و في المكان ، ثم عاد إلى طفولته وإلى موطن طفولته ، لكن عبر الذاكرة ، وعلى أجنحة الخيال مثلما تقتضي الفلسفة الطليعية . هذه الفلسفة التي تدور بين الماضي و الحاضر ، و تمتد إلى المستقبل في تحرر واضح . لقد وقف الشاعر على الأطلال ، فعرف الدار ، و تبين كثيرا من معالمها ، على الرغم من انتهاء هندسة المكان و جسديته إلى حالة من الاندثار والتدمير ، يصعب معها تجاهل أثر الزمن ، وإغفال سنة الهدم ، إلا أن روحه ورمزيته بقيتا ماثلتين للعيان لما تمحيا .

إن ما أبقى عليه الزمن من أحجار ، و نؤي ، و أثافي ، و عرصات ، وإن كان عديم القيمة بالنسبة للشاعر أيام الإقامة بتلك الديار ، غدا – وقد عاد إليها بعد زمن طويل – ذا شأو بعيد ، و شأن كبير ، يستحق التخليد و التحنيط الشعري . إن تلك البقايا هي مصدر فلسفة شعرية قميئة بالتقدير و الاحترام ، لأنها صدرت عن وعي عميق بالوجود و بالموجودات ، و بالزمن والذات ، فالأطلال أبدا لم تكن نافلة شعرية ، أو حلية فنية خارجية تتزين بها القصائد العربية ، إنها فلسفة ، و فكرة ، و منهج في التفكير ، ذلك ما خلص إليه كثير من الدارسين الحدائين ممن تعاملوا مع النصوص الطليعية بنظرة أعمق ، وقرأوها قراءة مخالفة لما تواتر النقاد عليه ، و يمكن للأستاذ ( باديس فوغالي ) أن يلخص ما اتفق عليه الدارسون المحدثون بخصوص رمزية الأطلال على هذا النحو : " فالوقفة الطليعية قد تعبر عن موقف الشاعر من الكون تعكس قلقه حيال الموت و الفناء ، كما يمكن أن تزوده بما من شأنه أن يشيع في جوانحه إحساس التمسك بالحياة انطلاقا مما يراه من درس و فناء ، كما قد تعبر أيضا على ممارسة شعيرة دينية غائبة تتجلى في الوقوف على جثة الماضي ومحاولة استحضار مظاهر الحياة فيه انطلاقا مما يسميه " يونغ " اللاشعور

<sup>1</sup> - عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 655 .

الجمعي ، كما يمكن أن نتلمس في هذه الوقفة انتماء و ارتباط الشاعر الوثيق بالماضي ، لأن بقايا الطلل هي رمز لبقايا الإنسان و الشاعر طبعاً جزء من تلك البقايا " <sup>1</sup> ، وحينما يخاطب ( كثير عزة ) مثلا الأطلال في هذا النص :

أَلَمْ تُرْبِعْ فَتُخْبِرِكِ الطَّلُولُ      بَيْشَةَ رَسْمُهَا رَسْمٌ مُحِيلٌ  
تَحَمَّلَ أَهْلُهَا وَجَرَى عَلَيْهَا      رِيحُ الصَّيْفِ وَالسَّرْبِ الْمَهْطُولِ  
تَحِنُّ بِهَا الدَّبُورُ إِذَا أَرَبَتْ      كَمَا حَنَّتْ مَوْلَاهُ عَجُولُ  
تَعَلَّقَ نَاشِئًا مِنْ حُبِّ سَلْمَى      هَوَى سَكَنَ الْفُؤَادَ فَمَا يَزُولُ  
سَبَّتَنِي إِذْ شَبَابِي لَمْ يُعْصَبْ      وَإِذْ لَا يُسْتَبَلُّ لَهَا فَتِيلُ  
فَلَمْ يَمْلِكْ مَوَدَّتْهَا غُلَامًا      وَقَدْ يَنْسَى وَيَطَّرِفُ الْمَلُولُ  
فَأَذْرَكَكَ الْمَشِيبُ عَلَى هَوَاهَا      فَلَا شَيْبٌ نَهَاكَ وَلَا ذُهُولُ <sup>2</sup>»

فإنه يفتح فضاء لمحاورة الذات و مساءلتها ، كما يدعوها للتأمل و إلى الانشغال بفكرة الحياة الذاهبة و الزمن المتدفق من خلال ذلك الاستفهام الذي استهل النص به ، ثم الجمل التي استأنف بها حديثه " فتخبركِ الطلول " ؛ فواضح أن الطلول لا تخبر أحدا وإنما تُقرأ و تُستنطق بالتأمل و بالتفكير العميق . وحتى نفهم حقيقة ما يريد الشاعر أن معرفته من الأطلال ، علينا نحن أيضا أن نتأمل النص و نستنتقه . "النص منذ لحظة انفصاله عن مبدعه يصير ملكا للغة و نظمها الإشارية، و الدلالية وإيحاءاتها التي لا تنتهي " <sup>3</sup> . وتبدو فكرة البحث عن الكلمات المفتاحية فيها مدخلا ملائما يمكن أن يوصلنا إلى الطبقات العميقة المعتمدة فيه ، و الكلمات المفتاحية موزعة على محاور ثلاثة ، هي : الحب بوحدياته اللغوية المعروفة [ تحن – مولهة – تعلق – حب – هوى – سكن الفؤاد – سبتني – مودتها – هواها ] ، و الزمن بمفرداته الصريحة و الرامزة بوجه من الأوجه [ محيل – الصيف – ما يزول – شبابي –

<sup>1</sup> - أ باديس فوغالي : " المكان و دلالاته في الشعر العربي القديم " ، م س ، 53 .

<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 255 .

<sup>3</sup> - د / احمد درويش : " متعة تذوق الشعر " ، 1997 ، ص 05

ينسى – المشيب – شيب] ، و المكان وألفاظه : [ الطلول – بيشة – سكن – تربع – تحمّل أهلها ] ، هذه المحاور الثلاثة اندغمت في النص فلخصت نظرة الشاعر للوجود . فالوجود عنده تجربة قائمة على تجاور المتناقضات ؛ العقل و الجنون الشيب و المشيب ، الماضي و الحاضر ، الحياة و الموت ، الشتاء و الصيف ، كل هذه الثنائيات عبر عنها الشاعر مصرحا ، و عبر عن ثنائيات أخرى ملمحا ، هي الخصب و الجذب التي غمز إلى طرفيها بعلامتي [ تربع - الطلول ] ، وكذا ثنائية الإقامة و الرحيل ، و يعادلها في القصيدة الفعلان : [ سكن - يزول ] . هذه الثنائيات إذن هي كل ما خلص إليه الشاعر من بعد وقوفه على الأطلال وتأمله لها وتدبره في أمرها . لقد فهم الشاعر أخيرا أن العربي كائن مستلب تسحقه طاحونتان طاحونة فراق الأحبة نتيجة سنة الرحيل المتبعة في مجتمع الرعي العربي وطاحونة الزمن الحلقي المغلق الذي تشكل الأطلال محطة عذاباته الكبرى ، ومفاتيح الفرح في الآن نفسه ؛ لأنها تربط الواقع بالحلم ، و الماضي بالحاضر ، و الفناء بالميلاد ، إنها ملاذ يحط بها الشاعر رحاله بعد رحلة العمر الطويلة ، لينال قسطا من الراحة طالما نشده ، كما يحقق – و لو تخيلا – طرفا من الأحلام و الأمنيات التي طالما راودته ما دام خياله يخلق في الأجواء ساخرا من المنطق ، ومتحررا من الضوابط و النواميس الكونية الرتيبة .

وإذا كان ( كثير ) قد وقف على أطلال الديار مفكرا متأملا ، فإن ( جميلا ) وقف على أطلال الذات راثيا متألما ، إنه يبكي شبابه الغابر ، وعمره الضائع ، يقول:

تَقُولُ بُيْتَةٌ لَمَّا رَأَتْ	فَنَوْنَا مِنَ الشَّعْرِ الْأَحْمَرِ
كَبُرَتْ جَمِيلٌ وَأَوْدَى الشَّبَابُ	فَقُلْتُ : بُيْتِنَ أَلَا فَاقْصِرِي
أَتَنْسِينَ أَيَّامَنَا بِاللَّوَى	وَأَيَّامَنَا بِذَوِي الْأَجْفَرِ
أَمَا كُنْتَ أَبْصَرْتَنِي مَرَّةً	لِيَالِي نَحْنُ بِذَوِي جَوْهَرِ
لِيَالِي أَنْتُمْ لَنَا جِيرَةٌ	أَلَا تَذْكُرِينَ ، بَلَا فَادْكَرِي

وَإِذْ أَنَا أَغْيَدُ غَضُّ الشَّبَابِ      أَجْرُ الرِّدَاءِ مَعَ الْمُنْزَرِ  
 وَإِذْ لِمَتِّي كَجَنَاحِ الْغُرَابِ تُطْلَى بِالْمِسْكِ وَالْعَنْبَرِ  
 فَغَيْرَ ذَلِكَ مَا تَعْلَمِينَ      تَعْيِيرُ ذَا الزَّمَنِ الْمُنْكَرِ  
 وَأَنْتِ كُلُّوْلُؤَةُ الْمَرْزُبَانِ      بِمَاءِ شَبَابِكَ لَمْ تُعْصَرِي  
 قَرِيْبَانِ مَرْبَعَنَا وَاحِدًا      فَكَيْفَ كَبَّرْتُ وَ لَمْ تُكْبَرِي<sup>1</sup>»

تُرى من يحاور ( جميل ) ؟ أبتينة الفعلية ؟ أم القارئة المتلقية عبر العصور ؟ ، ثم ما هذه المرارة التي نحسها مع كل لفظة نحن نقرأها ؟ . ما أبعد النص عن بهجة الحياة و فرحة اللقاء التي تعتري العشاق حينما يلتقون ! ، فما من حديث عن الحب و الهوى إلا وداخله حزن الفراق ، و خالطته لوعة الهجر ، وما من ذكر للشباب إلا و صاحبتة مرارة الفقد ، و لا من فخر لا ينزف دما و دما ، و القصيدة في مجملها موازنة كبيرة بين الماضي و الحاضر ، الماضي يقابل الحاضر ، بل يلغيه ؛ إذ الحاضر لا يظهر إلا في البيت الأول ، وفي البيت الأخير ، أما عرض النص فهو رهين فعل التذكر ، وإذا كانت الشيخوخة هي حاضر الشاعر ، فإن الماضي يناجزها و ينافسها في الحضور ، فيذهب بجل اهتمام الشاعر ، و يشد خيوط النص كلها إليه ، فلا يسلم إلا البيتان الأول و الأخير كما دُكر ، و الشاعر في أثناء ذلك تأخذه سورة الفخر فيأتي بفنون منه ، بعد أن أنس في نفسه المختالة المزهوة المعتدة بماضيها و تاريخها ما من شأنه أن يقيم أود " فخرية " بديعة ، ويظهر اهتمام الشاعر بالمكان ، هنا واضحا ؛ وذلك من خلال تثبيت كل ذكرياته في الأمكنة ، وكأنه يتبرك به ، ويلتمس منه التزكية ، وخاصة ذكرياته التي جمعته بالحبيبة ، مثال ذلك قوله : "أتسبين أيامنا باللوى " و "أيامنا بذوي الأجر " و قوله " ليالي نحن بذوي جوهر " وقوله : "قريبان مربعنا واحد " . و التمسك بالمكان فضلا عن أنه يكشف تعلق الشاعر بمرحلة الشباب التي احتضنت سعادته ، فإنه يفصح أيضا تمسكه بالحياة ما دام التمسك بالشباب " يعكس صورة من صور التمسك بالحياة ، فالحياة ليست مجرد

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 100 - 101 .

أيام تتوالى ، و سنين تنقضي ، وإنما هي قدرة و ممارسة و مشروع ، ومحاولة لتحقيق ذلك المشروع ، و كأن على الإنسان أن يتحقق من أنه يعيش إذا كان قادراً على الفعل ، و لهذا كان جانب كبير من الشيوخ و العجزة لا يحيون الحياة الحقّة أو الحياة التي يجب أن تكون " <sup>1</sup> . وبين الحياة التي كان يجب أن تكون ، و الحياة التي كانت ضيع الشاعر العذري استقراره و توازنه ، و افتقد سكينته و هدوءه . لقد وصل الشاعر العذري ليله بنهاره مفكراً ؛ فهو إما يحلم بحياة لم تُقَيِّضْ له و لم يُقَيِّضْ لها ، فدفع ضريبة ذلك الحلم خيبة مستمرة و فشلاً متواصلاً ، وإما يتذمر من حياة يعيشها لكنه لا يريدّها ، و لا يتقبلها ، و كان ثمن ذلك يأس أفسد عليه حياته و ضجر نَعَصَ أيامه .

ولم تكن حدة انفعال الشاعر لتخف ، و ما كانت وتيرة توتره لتهدأ لو لم يُقَحَمَ المكان في حالتي الحلم و الرفض معا ، فيثبت الحلم في المكان محققاً بذلك بعض الواقعية الفنية على الأقل ، و يعالج الرفض ببعض الآليات التي تنفي أسبابه ، أو تحوله إلى قبول و رضى ، كاستحضار الأطلال التي تقنع الذات الشاعرة بفلسفة التجاوز و التواصل مع الحاضر ، باستخراج الحياة من الموت ، و تقنعه بضرورة البناء على أنقاض المنسوف و المدمر ، و ما دام الطلل مرتبطاً زمنياً بالماضي ، و فنياً بالحاضر و رمزياً بالمستقبل ، فقد شكل محور عمليات التذكر ، و الحلم ، و التعايش و تواصل معه الشاعر فعلاً و انفعالاً و تفاعلاً ، أي هدماً و بناءً ، يأساً و رجاءً ، مساءلةً و فكراً و حواراً .

<sup>1</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي " ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د-ت ، ص : 111 .

## (2) المكان الحلم :

لا يخفى على أحد أن الشاعر كائن حالم بطبعه ، يأنس بالخيال أكثر من أنسه بالعقل ، و يشتغل على المتخيل أكثر من اشتغاله على الواقع ، ليس هروبا و ضعفا و لا جنونا و هلوسة ، لكن استجابة لروح الفن ، وتحقيقا لفلسفة الشعر التي ظل الشعراء على مر العصور يمكنون لها في الأفئدة و العقول ، و لقد أعطت هذه الفلسفة للشاعر الحق في أن يحلم ، ما دامت أحلامه تمت للواقع بصلة ؛ فالشاعر لم يأت بأحلامه من عالم آخر ، وكل ما في الأمر أنه قام بتفكيك صورة الواقع إلى أجزائها الصغرى ، ليعيد تشكيلها وفق هواه و بما يتسق مع نظرته الخاصة للحياة و الكون<sup>1</sup> .

وإذا و لجنا إلى عالم الشعر العذري ووجدنا الشعراء قد رسموا معالم أمكنة ، كل شيء يدل على انطوائها تحت طائلة الأحلام ، فلا ينبغي أن نفهم أنهم ضيّعوا حبل الحقيقة و الواقع ، وألغوا قوانين العقل و المنطق ، وتمسكوا بأهداب الحلم ، فقط من أجل أن يدعوا ملكة الابتكار ، ويظهروا قوة الخيال .

إنهم فعلوا ذلك ليفتتوا المكان المعيش تفتيتا ، و يحللونه ويصفونه و يرقعون شروخه ويداوون أمراضه ؛ ففي المقابلة بين الأضداد تتضح الغوامض ، و تتجلى الخبايا و تتبدى المكامن ، فيتشكل بين القصيدة الواقع نوع من المفارقة ، له أهميته البالغة في مجال الأدب حسب الدكتور ( سامح الرواشدة ) " و للمفارقة أهمية لا تنكر في مجال الأدب ، حين تمنحنا فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا ، أم يتنبه عليه إدراكنا مما يحيط بنا من مظاهر التناقض و التباين ، فيدفعنا للتبصر به ، و البحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمانا ، و ما بينها من اتساق أو تنافر فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق واحد ، فيبدو حسن أحدها بإزاء قبح الآخر أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الآخر ، و هذه ميزة من ميزات الفن الناجح ، كما تشي وجهة نظر ( كلينث بروكس Cleanth Brooks ) التي

<sup>1</sup> - / عبد الإله الصانغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، م س ، ص : 33 .

تؤكد على أهمية التناقض باعتباره أساس اللغة الشاعرة " 1 ، وما دام الحلم يقابل الواقع ، فهو كفيل بأن يصححه و يعدله ، وما دام المكان المحلوم به ، يوازي المكان المرفوض ، فإنه يجلي أسباب رفضه ، و يمهد لنفيها ، و لئن كان ظاهر القصائد يفيد بأن غياب المرأة الحبيبة عن المكان ، هو الذي يرغب الشاعر عنه ، فإن لباطنها قولاً آخر ، يتولى كل نص الإفصاح بنفسه .

يقول ( قيس لبنى ) :

تَكَاذُ بِلَادِ اللَّهِ يَا أُمَّ مَعْمَرٍ      بِمَا رَحَبَتْ يَوْمًا عَلَيَّ تَضِيقُ<sup>2</sup>»

ويقول أيضا :

لَعَمْرُكَ إِنِّي لِأَحِبُّ سَلْعًا      لِرُؤْيَيْهَا وَمِنْ أَكْنَافِ السَّلْعِ<sup>3</sup>»

ويقول :

وَفِي الْجَيْرَةِ الْعَادِينَ مِنْ بَطْنِ وَجْرَةَ      غَزَالَ غَضِيضِ الْمُقْلَتَيْنِ رَيْبُ  
فَلَا تَحْسَبِي أَنَّ الْعَرِيبَ الَّذِي نَأَى      وَلَكِنْ مَنْ تَنَأَيْنَ عَنْهُ غَرِيبُ<sup>4</sup>»

يفاجئنا ( قيس ) بمفهوم مخالف للاغتراب ، إذا وافقه الناس عليه كان عليهم أن يكفوا عن الاعتقاد بان الغريب هو من نأى عن داره و أهله ، و يقتنعوا بان الحبيبة هي التي تحكم باغتراب الشاعر أو عدمه ، إذا جاورته ووصلته- وإن جفاه قومه و بعد عنه وطنه -، فهو في خير حال ، و أجمل مقام ، و آلف مكان ، وإن رحلت عنه و هجرته تاركة إياه بين قومه و عشيرته ، وفي بلاده ، فهو غريب و حيد ، وهكذا يبدو لنا مكان الحبيبة عند ( قيس ) هو بؤرة النور ، و مركز الثقل في حياته ، و من ثمة فهو الأصل ، و هو الوطن ، و هو الانتماء . أما باقي الأمكنة فهي منافٍ ، لذلك فلا عجب أن نجده في البيت الأخير يعلن عن ولائه للمرأة ، و لمكان المرأة ، و بلا تخرج فمن يحب يفقد الانتماء إلا إلى المحبوب ، و المرأة هي الانتماء الوحيد و الأثير ليس بالنسبة لـ( قيس ) وحده ، فهذه القناعة يشاركه فيها (جميل) الذي يقول :

1 - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية / دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل " ، المركز القومي للنشر ، الأردن، د - ت ، ص : 14

2 - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 87 .

3 - نفسه ، ص : 136 .

4 - نفسه ، ص : 117 .

إِذَا حَلَّتْ بِمِصْرَ وَحَلَّ أَهْلِي      بِيَثْرِبَ بَيْنَ آطَامٍ وَ لُوبِ  
 مُجَاوِرَةً بِمَسْكَنِهَا تَجِيئًا      وَ مَا هِيَ حِينَ تَسْأَلُ مِنْ مُجِيبِ  
 وَأَهْوَى الْأَرْضِ عِنْدِي حَيْثُ حَلَّتْ      بِجَدْبٍ فِي الْمَنَازِلِ أَوْ حَصِيبِ<sup>1</sup>»

ويقول أيضا :

بَغُورُ إِذَا غَارَتْ فُؤَادِي وَإِنْ تَكُنْ      بِنَجْدٍ يَهُمُّ مِنِّْي الْفُؤَادُ إِلَى نَجْدِ  
 أَتَيْتُ بَنِي سَعْدِ صَاحِبًا مُسَلِّمًا      وَكَانَ سَقَامَ الْقَلْبِ حُبُّ بَنِي سَعْدِ<sup>2</sup>»

ويقول :

فَإِنْ يَكُ جُثْمَانِي بِأَرْضٍ سِوَاكُمْ      فَإِنَّ فُؤَادِي عِنْدَكَ الدَّهْرُ أَجْمَعُ<sup>3</sup>»

ويقول ( المجنون ) :

أَرَى كُلَّ أَرْضٍ دُسَّتْ فِيهَا وَإِنْ مَضَتْ      بِهَا حِجَجٌ يَزْدَادُ طَيِّبًا ثُرَابُهَا<sup>4</sup>»

ويقول أيضا :

أَحْجَاجُ بَيْتِ اللَّهِ فِي أَيِّ هَوْدَجِ      وَفِي أَيِّ خِدْرِ مِنْ خُدُورِكُمْ قَلْبِي  
 أَيَقْفَى أَسِيرَ الْحَبِّ فِي أَرْضِ غُرْبَةٍ      وَحَادِيكُمْ يَحْدُو بِقَلْبِي فِي الرَّكْبِ  
 وَمُعْتَرِبٌ بِالْمَرْجِ يَيْكِي بِشَجْوِهِ      وَقَدْ غَابَ عَنْهُ الْمُسْعِدُونَ عَلَى الْحَبِّ  
 إِذَا مَا أَتَاهُ الرَّكْبُ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ      تَنْفَسَ يَسْتَشْفِي بِرَائِحَةِ الرَّكْبِ<sup>5</sup>»

هذه الأبيات يجاوب بعضها بعضا ويردد آخرها صدى أولها ، فالجميع يتبرك بمكان الحببية ، ويعلن - زهوا وافتخارا - ولاءه له . ولما كانت المرأة تخضع لقانون الرعي الذي يحكم أهل الصحراء قاطبة ، فإن مكانها ، أو بالأحرى مناط أحلام الشاعر معرض للتغير و عدم الثبات ، فالشاعر العذري " لا ينقل فؤاده حيث

1 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 38 .

2 - نفسه ، ص : 72 .

3 - نفسه ، ص : 111 .

4 - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 32 .

5 - نفسه ، ص : 40 .



شاء من الهوى " ، وإنما ينقله حيث شاءت المرأة التي يهواها ، وبهذا يكون مكان الحبيبة بالنسبة للشاعر العذري هو الأحق بأن يكون ذلك المكان المنتشر الأليف الذي حدثنا ( غاستون باشلار ) عنه ، وليس المكان الأول كما اعتقد هذا الأخير ، يقول غاستون باشلار : " إنه لوضع غريب ، فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى مغلقا بشكل دائم ، إنه يتوزع ، ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ويتحرك نحو أزمنة أخرى ، وعلى مختلف مستويات الحلم و الذاكرة "1 .

ويحدث أحيانا أن يلتبس المكان الأليف بالمكان اللافظ ، ويصنعان بتداخلهما موقفا نفسيا يصعب فهمه ، لأنه قائم على التوتر و القلق ، وصراع الأهواء و الرغبات ففي وقت يدعي فيه بعض الشعراء أن مكان الصبا هو المكان الأثير لديهم ، والأكثر إغراءً وجاذبية ، نراهم في نص آخر ينقضون دعواهم ، وينقلون هواهم إلى مكان لا قبل لهم به ، لا لشيء إلا لأن الحبيبة واحدة من قاطنيه ، وكأنا نفهم من هذا أن الحبيبة هي التي تفجر جمالية المكان و تمنحه قيمته الرمزية و الجمالية ، وليس له قيمة في ذاته .

غير أن قراءة أخرى قد تبرئ ذمة هؤلاء الشعراء من هذا الاتهام ، مؤداها أن تعلق الشاعر بمكان المرأة ، وتلفه على إدراكه هو في حقيقته محاولة للحاق بركب الحياة المنفتح على الزمن الآتي ، هو تطلع إلى المستقبل ، فالمكان ليس للذكرى فقط ، وإنما هو أيضا للحلم . إن الشاعر العذري ليس شاعرا نوستالجيا فحسب ، وإنما هو أيضا شاعر استشراقي ، وتحرره من ماضيه يعكس تعلقه بالحياة في فترات تجددتها وتغيرها ، وحينما يقابل بين " الجثمان " الذي خص به الاستعمال العرفي الأموات والقلب الذي يرمز للحياة ، فإنه يقابل أيضا بين موت الماضي وانبعاث زمن جديد هو من نصيب المستقبل ، فالماضي سكون ، و المستقبل حركة و الشاعر يهوى الحركة وإن كانت تفضي أيضا إلى الموت ، ذلك أن طاحونة الزمن حين تدور فإنها تطحن عمر الإنسان ، وتحيله هشيمًا تذروه رياح التغيير و التجديد ، لكن شتان بين موت السكون وموت الحركة ، موت السكون امحاء و تعفية ، وموت الحركة تجدد

1 - غاستون باشلار : " جماليات المكان " ، م س ، ص : 72 .

وتتأسل . موت السكون انتهاء و تعفية ، وموت الحركة استمرار ، و انبعاث و تواصل مع الذات ، ومع الآخر ، مع الماضي من خلال الذكرى ، ومع الحاضر من خلال الفعل و التفاعل ، ومع المستقبل من خلال الحلم ، كل هذا يتم في فضاء يجمع الزمان و المكان و الذات الشاعرة و المجتمع ، وما أكثر ما تتصاقب هذه العناصر جميعها في النصوص العذرية ، وهذه بعض منها . يقول ( المجنون ) :

فَيَا لَيْتَ لَيْلِي وَافَقَتْ كُلَّ حِجَّةٍ      قَضَاءً عَلَى لَيْلِي وَأَتَى رَفِيقَهَا  
فَتَجْمَعُنَا مِنْ نَحْلَتَيْنِ نَيِّبَةً      يَغْضُ بِأَعْضَاءِ الْمَطِيِّ طَرِيقَهَا  
فَأَلْفَاكَ عِنْدَ الرُّكْنِ أَوْ جَانِبِ الصَّفَا      وَيَشْعَلُ عَنَّا أَهْلُ مَكَّةَ سَوْقَهَا  
فَأُنْشِدُهَا أَنْ تَجْزِيَ الْهَوْنَ وَ الْهَوَى      وَتَمْنَحُ نَفْسًا طَالَ مَطْلًا حَقُوقَهَا <sup>1</sup>»

ويقول ( جميل ) :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَيْتَنَ لَيْلَةً      بِأَبْطَحَ فَيَّاحٍ بِأَسْفَلِهِ نَخْلُ  
يَفُوحُ عَلَيْنَا الْمِسْكُ مِنْهُ وَإِنَّمَا      بِهِ الْمِسْكُ إِنْ جَرَّتْ بِهِ تَيْلُهَا جُمْلُ <sup>2</sup>»

و يقول أيضا :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَيْتَنَ لَيْلَةً      بُوَادِي الْقُرَى إِنِّي إِذْ لَسَعِيدُ  
وَهَلْ أَلْقَيْنَ سَعْدِي مِنَ الدَّهْرِ مَرَّةً      وَمَا رَثَّ مِنْ حَبْلِ الصَّفَاءِ جَدِيدُ  
وَقَدْ تَلْتَقِي الْهَوَاءُ مِنْ بَعْدِ يَأْسَةٍ      وَقَدْ تُطَلَّبُ الْحَاجَاتُ وَهِيَ بَعِيدُ  
وَهَلْ أَرْجُونَ حَرْفًا عَلَاةٍ شَمْلَةٍ      بِحَرْقِ ثُبَارِيهَا سِوَاهُمْ قُودُ  
عَلَى ظَهْرِ مَرْهُوبٍ كَأَنَّ نُشُورَهُ      إِذَا جَارَ هُلَاكُ الطَّرِيقِ وَفُودُ <sup>3</sup>»

لقد كشفت أداة التمني " ليت " التي أجمعت النصوص على الاستهلال بها عن نوات مفعمة بالأمل ، و بالرغبة في التجدد و التواصل ، و الاستمرار ، و الانفتاح على

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 144 - 145 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 152 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 66 - 67 .

الحياة في أيام بهجتها ، و نضارتها ، و خصوبتها ، أما حرفا الاستفتاح ( ألا / يا ) اللذان سبقا أداة التمني ، فهما يوازنان الزمن الفيزيائي الذي يفصل تلك الذوات عن أمانيتها ، يفصلان حاضرها عن مستقبلها الذي يلوح في الأفق بوجه وضيء المحيا مشرق ، زاده **فضاء** الحج الذي أطر النص الأول رهبة ، وجلالا ، و قدسية ومصداقية . فتعلق الشاعر بالديني يعكس روحا مؤمنة ، واثقة في خالقها ، وفيما يخفيه القدر لها .

وقبل أن يقترح ( المجنون ) البقاع المقدسة مكانا للقاء ، كان قد استحضر المطية وأشار إلى الطريق ، وإلى النخلتين ، صانعا بذلك ديكورا طبيعيا كان من شأنه أن وفر للحلم جانبا من الحقيقة ، فالتفاصيل الواقعية التي أضافها الشاعر للمشهد جعلت اللقاء أمرا واقعا ، غير مشكوك في انتسابه إلى حقل المتخيل أو المحلوم به .

وإذا كان ( المجنون ) قد تفنن في تأنيث مكان اللقاء المرتجى ، فإن ( جميلا ) جراه في ذلك ، لكنه كان أكثر رومانسية و احترافية ذلك أنه ضمخ المكان بروائح المسك عاكسا بذلك روحا متفائلة موفورة الإحساس بالجمال ، رامزا في الحين نفسه إلى عذوبة الحياة و فتنتها ، **" وجود المرأة في المكان يضيء على المكان خلودا و جمالا و ألوانا جميلة ، و ينشر الروائح الطيبة "** <sup>1</sup> ، خاصة عندما يضيف في النص الموالي عنصر " الجمل " و " النخلة " علمي البيئة الصحراوية الشامخين ، في وجودهما تزدهي الحياة ، و تستقر النفوس ، و تنتشي بمشاعر القوة و العنفوان والشموخ ، وإذا انضم الليل إلى هذه المنظومة الرمزية ، كان ليل سكيئة و طمأنينة لا ليل هموم و وساوس ، أما الطريق الوعر الذي تصور الشاعر نفسه يطويه طيا على ظهر ناقه تطيش قوة و عنفوانا ، و تحرق الأرض خرقا ، فهي تنمة لتلك اللوحة **الرعوية** التي رسمها الشاعر و التي تعبر عن وفاء الشاعر العذري لبيئته و بره بها وكأنه فعلا استشعر أمومتها ، فراح يتمثلها في كل إبداعاته ، ويستعير عناصرها للتعبير عن أفكاره ، و رؤاه ، و أحلامه التي لفرط اتصالها بالواقع ما عادت أحلاما غدت أقرب ما تكون إلى الحقيقة ، وذلك بالتحديد ما وضع الشاعر العذري و العربي

<sup>1</sup> - د / عبد الحميد جيدة : مقدمة لقصيدة الغزل العربية ، م س ، 78 .

عموما في خانة الشاعر الواقعي بامتياز ، لأنه وهو في الصحراء لا يتغنى بالبحر ولا يصوره ، وهو يسير في طريق وعر المسالك معقد الدروب ، لا يتخيل نفسه منسرحا في طريق سهل معبد ، وهو يعالج في ليل الصحراء البهيم لسعات البرد ، لا يحدثنا عن ليل سامر أذهبت وحشته صحبة الرفقاء و الخلان ، ولا عن نهار طلق النسيم ، عليل الهواء ، تنعم فيه القوافل و الركبان ، ومن هنا يمكننا القول أن الشاعر العربي مقتصد حتى في أحلامه ، بشكل يدعو إلى الإشفاق حيناً ، وإلى الإعجاب حيناً آخر ؛ إعجاب بذلك العقل الكبير ، و الصدر الرحب الذي وسع الصحراء – على شساعتها – واستأنس بها ، وآثر العيش فيها على الرغم مما تحتمله من أهوال ومخاطر ، ففي فضاء الموت صنع الشاعر العربي الحياة ، في قلب بيئة خشنة صعبة كل شيء فيها يشق النفس ، ويضني القلب ، ويسيل العرق ، خلق فسحة للسكينة وللاستقرار و للسعادة ، إذا أعجزته مستيقظا انقادت له حالما ، وإذا ضاقت بأحلامه الأرض ، فز بها إلى ما وراء الأرض و السماء ، أين يجد ثمة عالما ميتافيزيقيا ليس من طينة العالمين السابقين ، نقصد عالم الذكريات ، و عالم الأحلام .

### (3) المكان الميتافيزيقا :

يقول المجنون :

فَلَوْ تَلَقَّيْ أَرْوَاحَنَا بَعْدَ مَوْتِنَا      وَمِنْ دُونَ رَمْسَيْنَا مِنْ الْأَرْضِ مَنَكَبٌ  
لَظَلَّ صَدَى رَمْسِي وَإِنْ كُنْتُ رَمَّةً      لِصَوْتِ صَدَى لَيْلِي يَهْشُ وَيُطْرَبُ<sup>1</sup>»

ويقول أيضا :

أَلَا لَيْتَ لِحَدِّكَ كَانَ لِحَدِّي      إِذَا ضَمَّتْ جَنَائِزَنَا اللَّحُودُ<sup>2</sup>»

ويقول :

تَعَلَّقَ رُوحِي رُوحَهَا قَبْلَ خَلْقِنَا      وَمِنْ بَعْدِ أَنْ كُنَّا نَطَاقًا فِي الْمَهْدِ  
فَعَاشَ كَمَا عِشْنَا فَأَصْبَحَ نَامِيًا      وَلَيْسَ وَإِنْ مِتْنَا بِمُنْقَصِفِ الْعَهْدِ

<sup>1</sup> - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 17 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 62 .

ولكنه باقٍ على كلِّ حالةٍ وزائرُنا في ظلمةِ القبرِ و اللحدِ «<sup>1</sup>»

ويقول:

ويا ليتنا نحيا جميعاً ولتتنا نصيرُ إذا متنا ضجيعين في قبر

ضجيعين في قبرٍ عن النَّاسِ معزَلٍ وتُقرنُ يومَ البعثِ و الحشرِ و النَّشرِ «<sup>2</sup>»

ويقول (جميل) في هذا المعنى :

ألا ليتنا نحيا جميعاً فإن نمتُ يُوافي لدى الموتى ضريحها

أظلُّ نهارِي لا أراها وتلتقي مع الليلِ رُوحِي في المنامِ وروحها

فَمَا أَنَا فِي طُولِ الْحَيَاةِ بِرَاغِبٍ إِذَا قِيلَ قَدْ سَوَى عَلَيْهَا صَفِيحُهَا «<sup>3</sup>»

ويقول :

أُقلِّبُ طَرْفِي فِي السَّمَاءِ لَعَلَّهُ يُوافِقُ طَرْفِي طَرْفَهَا حِينَ تَنْظُرُ «<sup>4</sup>»

ويقول :

يَهْوَاكِ مَا عِشْتُ الْفُؤَادُ فَإِنْ أَمُتُ يَتَّبِعُ صَدَائِي صَدَاكِ بَيْنَ الْأَقْبُرِ «<sup>5</sup>»

تكاد هذه النصوص أن تكون نصا تناصيا مكرورا ، تمثل لفظة " القبر " قاسما مشتركا يوحد بينها ، و يوجهها وجهة تأويلية واحدة ، تنصرف رأسا إلى تلك الحياة الجديدة التي سيكون القبر منطلقا لها ، إنها حياة ما بعد الموت مع حب من نوع آخر . حياة و حب يطرحان الجسد جانبا ، و ينشدان الروح ، إننا أمام مفهوم للعشق لا يؤمن به إلا العذريون من الشعراء بلغ أعلى مستويات الروحانية و المثالية ؛ ففي مستوى العشق العذري ، يترسخ الإيمان بخلود الروح ، و بقاء الجسد ، لأن الجسد حينئذ سوف لن يكون أرقى من فريسة تتناهب عليها النواهش و الطفيليات الأرضية وتتجاسر عليها أضعف المخلوقات على هذه البسيطة ، سيتحد الجسد بعد زمن مع

1 - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 70 .

2 - نفسه ، ص : 109 .

3 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 51 .

4 - نفسه : 90 .

5 - نفسه ، ص : 103 .

تراب الأرض ، و سيكون ذلك الاتحاد بمثابة العودة إلى الأصل الترابي له ، وعلى هذه الفكرة قامت فلسفة النص الأول . ومضمون الأبيات اللاحقة لا يعدو أن يكون تحليقا و طوفا حول هذه الفكرة. وحينما ينزع الشاعر العذري إلى تخليد الروح، فإنه يعلن – ضمنا- رفضه للموت ، إنه بمعنى آخر يخلد الإنسان ، كما يخلد أحاسيسه النبيلة .

J # + -v \

الفضاء الرعوي في الشعر العذري وجدلية الأنا و الآخر

1. الأنا و المرأة :

- المرأة الأم .
  - المرأة الحبيبة .
  - المرأة المثال .
2. الأنا و المجتمع .
3. الأنا و الثابت .

- لو لم يحو ديوان الشعر العربي بين دفتيه غير قسم واحد يصحُّ وسُمُّه بالشعر المأزوم لكان هذا القسم هو الشعر العذري ، ولو بُحِث عن شعر وُظِّقَتْ فيه المرأة لأغراض رمزية تضليلية ، أكثر منها غزلية جمالية، لُعْمِزَ - بلا تحفظ - إلى الشعر العذري. ف" العذرية هي الوجد المأزوم " <sup>1</sup> ، وهي الصوت المبحوح الذي أريد خنقه لأنه يقلق الجماعة ، و يخلط أوراقها ، ولا يعبأ بقوانينها الصارمة و الجائرة في كثير من الأحيان .

لقد وجد الشاعر العذري الذي ظنَّ - تعسفا و سطحية- أنه نَدَّر شعره للتغني بالمرأة و ترتيل آيات الحمد و الثناء على جمالها الروحي والجسدي ، و التشكي من فقدانها ، في روح الغزل قابلية عظيمة لتغطية مساحة روحه البدوي الصحراوي واحتواء نفسه المأزومة ، التي ما فتئت تلح عليه لأجل إعادة بنائها، و صياغة موقفها من الحياة عن طريق الشعر؛ إذ الشعر- في جوهره - ليس سوى لعبة لغوية هادفة مسخَّرة لإعادة بناء الإنسان من الداخل . فالذات الشاعرة هي ذات قلقة مأزومة تحاول مذ تبعث في مهد الإبداع صبية ، إلى أن يستوي عودها وتقوى شوكتها، أن تأتي بصياغة جديدة للعالم<sup>2</sup>»، مسترفة في ذلك كل المعطيات التي يمدها بها شرطها التاريخي ، والاجتماعي ، و الفني ، مستفيدة في الآن نفسه من بعدها الثالث ( الذاكرة الفردية و الجمعية ) ، و إذ استجاب الشاعر العذري لنداء النفس هذا استدعى عناصر من فضائه الرعوي ، و أثث بها المسافة بينه و بين الآخر الذي دخل معه في علاقة جدلية ، كان لها الفضل في صناعة إيجابية الفعل الشعري والموقف الإنساني و الوجودي الذي عبر عنه الخطاب . فالإيجابية قيمة لا تتعين إلا بوجود الآخر، و الآخر هو الذي يموقع الأنا في نقطة ما من المسار الكينوني والكوني كينوني بالنسبة لبني جنسه من الأحياء ، ولتكن " ال " التعريف هنا منصرفا للدلالة على عنصر المرأة ، و عنصر المجتمع . و الكوني بالنسبة لما هو خارج عن حقل التغيير و التطور، وملتحق بدائرة الثابت ، وهو - عند الشاعر العذري - الدين الإسلامي بوصفه معطى موضوعيا و متعاليا ، كان له دور بارز في تشكيل الروح

<sup>1</sup> - د / يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 33 .  
<sup>2</sup> - د / محمد حماسة عبد اللطيف : " اللغة و بناء الشعر " ، م س ، ص : 242 .



العذرية<sup>1</sup>»، وتوجيه المخيال الشعري لأولئك الشعراء ، تلك الواجهة التي تفرّدوا فيها ، فصاروا - في التراث العربي - قطبا بارزا ، ناقشوا قضية " الحب " ، من غير أن يؤذوا - إلا لمأما - الضمائر النقية و السرائر الورعة ، الأمر الذي شجع الدكتور ( شكري فيصل ) على القول : " والعذريون هم هؤلاء الذين رعاهم الجمال ، وأغرتهم اللذائذ، وثارت في نفوسهم الشهوات ، وانصرفوا عن هذه اللذائذ وتحصنوا بالعفة، ولذلك لم يخشوا أن يعبروا عن عوا فهم هذه ما دامت البراءة تكسوها و العفة تملؤها ، فانطلقوا يغنون عواطفهم ، وينشدون آلامهم و آمالهم

211

## (1) الأنا و المرأة :

- لئن عدّ وصف المرأة في القصيدة العذرية ببؤرة الوجد جانباً من الحقيقة لا يحسن التعالي عليه في تعمق النصوص الأدبية - على اعتبار أن حوّل أسباب موضوعية لا يهتم البحث بها إلا من حيث إنها معطى له حضور مرموز له في النص دون امتلاك الشاعر المرأة التي أرادها لها زوجة - فإنه ليس الحقيقة كلها ؛ ذلك أن الشاعر العذري تعاطى مع المرأة على مستويات عدة، تجاوزت كونها طرفاً ثانياً مكملًا له في إطار علاقة حب، يُتأمل أن تكتسب مشروعيتها عن طريق الزواج . والتتبع المتعمق لمحور المرأة في القصيدة العذرية ، يفضي إلى رصد ثلاث صور للمرأة تحركت في إطارها مخيلة الشاعر العذري ؛ أو أفضى إليها فعل القراءة ما دام هذا الفعل لم يعد نجاحه موقوفاً على مدى مطابقته لمقصديّة المبدع فكما يقول الدكتور ( محمد عبد الله الغدامي ) " ...متى كان قصد المؤلف هدفاً للقارئ أو مرتكزاً للقراءة أو شرطاً للتفسير ... " <sup>3</sup> . و تتمثل المحاور المذكورة في:

<sup>1</sup> - د / طه حسين : حديث الأربعاء ، م س ، ص : 220 .

<sup>2</sup> - د/ شكري فيصل : " تطور الغزل من الجاهلية إلى الإسلام " ، م س ، ص : 289 .

<sup>3</sup> - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، ص : 188 .

• المرأة / الأم :

لم يحدث الشاعر العذري بدعا عندما قرن بعض صور المرأة بفكرة الأمومة ؛ ف نموذج المرأة (الأم ) متأصل " عن نموذج إنساني أعلى للربات الأمهات منذ(عشتار) عند البابليين، و(عشروت) عند الفينيقيين، و(أفروديت) عند الإغريق، و( فينوس) عند الرومان <sup>1</sup>. أما عند العرب الجاهليين ، فيمكن اعتبار بيت امرئ القيس الذي يقول فيه :

تَصُدُّ وَ تُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَ تَتَّقِي      بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفَلٍ <sup>2</sup>»

بادرة تأسيسية أصل بها( امرؤ القيس) لنموذج المرأة الأم في الشعر العربي، في مقابل المرأة الحبيبية، التي لم تكد قصيدة من القصائد الجاهلية تخلو منها، مما هيا محور المرأة لاستقطاب المزيد من الدلالات الرمزية ، والتي يقف عندها القارئ بعد سبره لأغوار النصوص .

وإذا كان الشاعر العذري قد سبق إلى توظيف الجانب الأمومي للمرأة في نصوصه، فإنه لم يُضارَع في ابتداع صور أمومية، استقاها من عالم الحيوان مُحدثًا بذلك انحرافا بارعا، أسهم بقسط وافر في زيادة حظ نصوصه من الجمالية اللغوية و التصويرية ، كما أنه عمد – بذكاء و خبث فني – إلى تمرير بعض نسائم الأمومة عبر ثقب الكنى المنبثة هنا و هناك في قصائده ؛ حيث زحزح الاسم الحقيقي لمحبوته من متن القصيدة ، و أثبت مكانه كنيته ، و التي يُرَجِّح أن تكون من وضعه هو، وليس من وضع غيره ، ليومئ بها إلى غاية في نفسه لا تنكشف إلا بإعمال البصر في ظاهر القصيدة ، وإجالة الفكر في باطنها "فالنص الشعري عالم مجهول غوره ، صعب مرتقاه ، لأنه يتشكل من مواضع لغوية قلما تتبغى الإفصاح عن المكونات المكونة لها ، إفصاحا مباشرا ، إنها – في واقع حالها – بحاجة على فك رموزها من خلال العبور

<sup>1</sup> - د / عبد الله الفيبي : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص : 89 .

<sup>2</sup> - القرشي ( أبو زيد ) : " جمهرة أشعار العرب " ، تحقيق : علي محمد الجاوي ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة - د ، ت ، ص : 144 .

داخل أبعادها الخفية التي تخفيها تشكيلاتها ، أو علاقاتها الجوانبية بكل ما يرتبط بهذه العلاقات من خطوط عامة و خاصة " 1 ، و قد أفضى العبور إلى داخل الأبعاد الخفية التي تخفيها تلك التشكيلات المكونة للحملة النص العذري إلى الميل إلى الاعتقاد بان الكنى الموزعة على آماذ النص العذري ، إن هي إلا مطايا لغوية كان على الشاعر أن يركبها ، إذا أراد أن يلقي معانيه في روع المتلقي من غير أن يسلك سبيل الحقيقة المباشرة .

و قبل التعرض لهذه النماذج المتضمنة لمعادلات موضوعية حيوانية لصورة الأم البشرية ، وكذا استنطاق الكنى الموظفة في القصائد ، نورد نموذجا تعاطى فيه صاحبه ( مجنون ليلي ) مع فكرة الأمومة دونما لجوء إلى أي من هذين القناعين الرمزيين ، يقول (المجنون ) :

وَتَهَشُّنِي مِنْ حُبِّ لَيْلَى نَوَاهِشٌ      لَهْنٌ حَرِيقٌ فِي الْفُؤَادِ عَظِيمٌ  
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو حُبًّا لَيْلَى كَمَا شَكَا      إِلَى اللَّهِ فَقَدَ الْوَالِدِينَ يَتِيمٌ  
يَتِيمٌ جَفَاهُ الْأَقْرَبُونَ فَعَظُمُهُ      ضَعِيفٌ وَ حُبُّ الْوَالِدِينَ قَدِيمٌ  
وَإِنَّ زَمَانًا فَرَّقَ الدَّهْرُ يَبْنَانَا      وَبَيْنَكَ يَا لَيْلَى فَذَاكَ ذَمِيمٌ «2»

يلاحظ أن معجم الأبيات اللغوي منصرف إلى فضاءين؛ الفضاء الأول، هو فضاء الأسرة الممثل بملفوظات : [ الوالدين - يتيم - الأقربون ] . والفضاء الثاني، يتسع ليكتنف الفضاء الصحراوي ، الذي استدعى ممثلاه المتلائمان صوتيا و دلاليا [ تنهشني - نواهش ] ، معاني الفزع والرعب ؛ فالنواهش هي الأفاعي، وهي عضو قار في فضاء الصحراء الموحشة، وعنصر ثابت الفعلية في صناعة صورتها المفزعة . و الحب حينما تستحيل هناعته وميعته إلى ما يشبه ما تنفته الأفاعي من سموم مميتة، يغدو عدمه أجدى للشاعر من وجوده، ما دام لا يعود عليه بغير الألم والأسى . وإذا تساءلنا عن علاقة الأسرة بالصحراء

1 - د / عبد القادر الرباعي : " في تشكيل الخطاب النقدي / مقاربات منهجية معاصرة " ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 1998 ، ص : 07 .

2 - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 168 .

وجدنا العلاقة بينهما وثيقة ؛ فكلاهما يرمز إلى انتماء الشاعر ، ولكنه انتماء يوحي بالعذاب ، ويبعث على الشجن ، أكثر مما هو مجذر للهوية ؛ فالأسرة ناقصة الأعضاء ، و أمرٌ ما في الأمر ، أن النقص طال أهم ركنين فيها ، وهما الوالدان. مما يلقي على هوية الشاعر ورؤيته لنفسه غشاوة ؛ فالوالدان يرمزان إلى الأصل ، وإلى الجذور . وعندما ينتفيان في حياة الشاعر ، يداخله بعض الشك في هويته ، خاصة عندما يجافيه الأقربون ، و يتنكرون له ، كما حدث مع (المجنون) . أما الصحراء فهي مكان وجود الشاعر الأول ، و المكان الأول – كما هو معلوم – ركن ركين في تأصيل الهوية، وتأكيدھا، وعندما ينتقل المرء عنه لسبب من الأسباب ، يبقى فكره متشبثا به ، على أنه ثابت من ثوابته وواحد من مقومات شخصيته ، إنه - كما يقول ( الشاعر عز الدين لمناصرة ) - "يبقى دائما قابلا للبقاء كنواة مركزية نرحل بعيدا ثم نتمحور حولها".<sup>1</sup> ويكفي هنا أن نشير إلى ظاهرة نسبة الأشخاص إلى أماكن ولادتهم فتصير تلك النسب علما لهم تغطي على أسمائهم الحقيقية ، وفي هذا ما يشي بأهمية المكان الأصلي أو مكان الطفولة ، كما يسميه الشاعر ( عز الدين لمناصرة ) في تشكيل هوية الإنسان ، و شخصيته ، و دوره في صياغة نظرتة إلى الأشياء و الكون وتحديد طبيعة علاقاته مع الآخر كائنا من كان هذا الآخر أو ما كان ، لأن المسألة – مثلما يرى ( الشاعر عز الدين لمناصرة ) - شاعرية و ليست شيئا آخر ، يقول في هذا المعنى : " فالإنسان عموما لا يثق إلا بالطفولة ، لأنها ترتبط بالمكان الأول لأنه المكان الوحيد الموثوق ، و قد لا يكون في الواقع موثوقا ، بل قد يكون قاسيا في الواقع ، لكن الإنسان يميل إلى اللجوء إلى المكان تهريبا من قسوة الحاضر ، فالمسألة شاعرية تتعلق بكيمياء الجسد و الروح " <sup>2</sup> .

ونحن إذ نذكر هذا، إنما نريد أن نلج البنية العميقة للنص من هذا الباب الذاتي المنفتح على الآخر ، و الآخر هنا هو الأم المرموز لها بالصحراء ، فالصحراء أم لأنها المكان الأول والأصلي للشاعر، و لكنها أم قاسية ، أنكرت ابنها و طردته

<sup>1</sup> - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 655 .  
<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 655 .

بجذبها و محلها ، عزَّ عليها أن ترضعه حليبها ، فانصرف عنها باحثاً عن حليب يبقِي عليه حيًّا عند أمهات الآخرين ، لكنه إذ و جده عافه كما عاف النبي (موسى) عليه السلام حليب أمهات الدنيا ، و لم يستسغ إلا حليب أمه الحقيقية الذي أعاد إليه الحياة ، ومنحه القوة لمواجهة نكباتها،- قال تعالى ﴿ إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَن يَكْفُلُهُ ، فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَ لَا تَحْزَنَ ، وَ قَتَلَتْ نَفْسًا فَانجَيْنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَ فَتَنَّاكَ فُتُونًا ، فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَىٰ قَدَرٍ يَا مُوسَىٰ ﴾<sup>1</sup> . أما الشاعر فقد ظل تائها يتيما لأن أمه لــــم تستعده ، و استمرت على تنكرها له ، و مع ذلك فإن الشاعر – بقلبه الكبير – تحرَّج من أن يحقد عليها ، أو ينحى باللانمة عليها في ابتعاده عنها وألصق التهمة بالدهر ونعته بالقبح ، و بالذمامة ، وكانت تلك محاولة ذكية ولبقة توخَّى الشاعر من ورائها استمالتها و امتلاك قلبها ، لأنه لا يستطيع العيش في منأى عنها . وهكذا استطاع الشاعر أن يمتاح من لوحة الصحراء رموزا ، مرر منها بعض النفثات الرؤيوية التي كانت تجول في فكره .

ولوحة الصحراء التي نقلها الشاعر العذري ، ليست هواجر ، و نواهش ووحوش وحسب . فنحن لا نعدم فيها فسحة للحياة ، ومراتع للغزلان ، و النعاج ، والطيور والإبل ، و البقر اتخذها الشاعر بوقا ، نفخ فيه بعضا من الأفكار التي كونها عن مسألة الأمومة ، وما ترمي إليه من رموز . ومن النصوص التي تترجم ذلك قول (جميل) :

أَعَادِلْتِي فِيهَا لَكَ الْوَيْلُ أَقْصِرِي	مِنَ اللَّوْمِ عَنِّي الْيَوْمِ أَنْتِ فِدَاؤُهَا
فَمَا ظِيْبَةُ أَدْمَاءُ لَاحِقَةُ الْحَشَا	بِصَحْرَاءٍ قَوَّ أَفْرَدَتْهَا ظِبَاؤُهَا
تُرَاعِي قَلِيلًا ثُمَّ تَحْنُو إِلَى طَلَا	إِذَا مَا دَعَعْتَهُ وَ الْبُعَامُ دُعَاؤُهَا

<sup>1</sup> - سورة : " طه " ، الآية : 40 .

بأَحْسَنَ مِنْهَا مَقْلَةً وَ مَقْلَدًا إِذَا جُلِيَتْ لَا يُسْتَطَاعُ اجْتِلاؤُهَا»<sup>1</sup>

تنبجس رؤية القصيدة من اللفظ الاستهلاكي " أعاذلتي "، الذي يوحي بوجود رقابة اجتماعية تصادر أفكار الشاعر ، وتحاسبه حتى على مشاعره ، فتكرها عليه. وفعل الرقابة يوميء إلى وجود هيئة اجتماعية تضطلع بشؤون مراقبة الأفراد بغية الحفاظ على الأعراف . مما يعني القضاء على الحريات الشخصية . لكن الشاعر - باعتباره كائنا متحررا بطبعه ، يشتغل على المتخيل، ويهفو إلى التجاوز، وإلى الانعتاق المعنوي و الجسدي ، ومجانبة للصدام مع المجتمع- ينزاح إلى عالم آخر؛ عالم الحيوان كي يمارس حرته من غير مصادرة أو مراقبة سالكا بذلك سبيل الرمز والإيماء ، الذي النذ الشعراء بسلوكه ، ووجدوا فيه الملاذ الآمن من العيون ، ومن السيوف ، مؤكدا في الحين نفسه الحقيقة التي قدمها الدكتور (يوسف اليوسف ) في قوله : " أهم الحقائق الاجتماعية المتعلقة بالإنسان حقيقتان : أولاهما أنه قابل للتكيف مع أي شرط خارجي تقريبا وثانيهما أنه يرد الفعل ضد كل ما يقلق طبيعته الأصلية ، هذا ما يؤكد علماء النفس ، و ما من إنتاج فني في الثقافة العربية يبدي الإنسان حاملا لهذه الهوية المتعارضة في ثنائيتها ( التكيف مع القمع و رد الفعل ضده كالشعر العذري " <sup>2</sup> ومن هذا الموقع ( عالم الحيوان ) أثار الشاعر مشكلة قديمة جديدة أزلية أبدية ، هي مشكلة الحرية التي أعيت ذوي العقول والقرائح ، و شغلهم مذكف العقل عن البرّ بالفطرة ، وأخذ سبيله إلى التفكير الحر . وحيثما افتقد (جميل) هذه القيمة في الفضاء الإنساني ، التمسها في الفضاء الحيواني ، ففوجئ بانفلاتها منه ثمة أيضا ! ، لكن كيف عبر عن هذا المعنى؟! لاشك أن صورة الظبية المفردة التي امتنعت عن اللحاق بترائبها، هي ليست صورة بريئة نقلها الشاعر على سبيل الإبلاغية الجمالية. إنها شفرة لغوية تقرئ من يفك طلاسمها سطورا من الكلمات- و " الكلمات في الشعر حساسة و مشحونة و مكثفة و ذات أبعاد ، و ينبغي أن

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 25 .  
<sup>2</sup> - يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 28 .

لا نفسرها أو نقصرها على بعد واحد من أبعاد لدالاتها " 1 - و تلك المعاني التي تتقياً تحت ظلال الكلمات المشكلة لبنية النص ، تنتسب كلها إلى حقل دلالي واحد ملغوم بأنواع من القيود والأغلال لا تنتهي ، فما الذي تعنيه ملازمة الطبيعة لمكان واحد ، على ميلها الفطري - ككل مخلوق - إلى الانسراح في أرض الله الواسعة غير أنها مقيدة ؟، و الأسر هنا هو ولدها ، وبهذا يكشف الشاعر - في مرارة - لعبة الحياة ، ويؤكد بكلمات قلائل حقيقة كبيرة مؤداها: أن العالم لا يعدو أن يكون ميدانا فسيحا يمشي فيه مجموعة من الرهائن ، وفعل العيش ، ليس سوى شاهد على عملية تبادل للأسرى ، يتولاها مثلث الكبار ، هـم الزمن ، والطبيعة ، والمجتمع . فالشاعر مأسور ، وأسرته الحبيبة ، والمجتمع بتقاليده ، و الزمن بماضيه . والحبيبة مأسورة ، وأسرها المجتمع من جهة وطفلها الذي يرمز إلى مسؤولياتها بوصفها أمًا من جهة ثانية «م» ، و المجتمع هو في يد من هو أقوى منه ، تأسره التقاليد الذي وضعها هو ، لكنها - وهذه مفارقة عجيبة - أصبحت تتحكم فيه ، فكأن الإنسان هو الذي يخلق جلاده ويهيئ له أسباب امتلاكه . أما الطبيعة فهي فوق هذه الأطراف جميعا ، تسيّر ها كيفما شاءت ، لأنها أم الجميع ، ومرجع كل شيء في حياة الشاعر العذري . وهكذا انتقل الشاعر العذري من فكرة الأمومة في أصغر صورها ومعانيها ؛ (الطلا- الطبيعة) إلى الأمومة الأصل ، أمومة الطبيعة ، وبنوة الإنسان ( المطلق ) ، ليؤكد سيطرتها عليه سيطرة لا تخلو من حس أمومي رحيم تشي به مفردتا : " العين " و " المقلد " ، اللتان تتمان عن ذائقة فنية متميزة صدر عنها (جميل) في هذه الأبيات . فالعين و المقلد أو (الجيد) ، لفظتان قابلتان لأن تُشخّنا بمعنيين مختلفين ، لكنهما ينسجمان مع سياق الأمومة الذي نحن فيه ، كما يتلاءمان مع الغرض الغزلي الظاهر ، و الذي ذكرنا أنه قناع لفكرة الأمومة فضلا عن كونهما معيارين أصيلين في سلم التقويم الجمالي عند الشاعر

1 - د / محمد حماسة عبد اللطيف : " الإبداع الموازي " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2001 ، ص : 109 .  
2 - د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 36 .

العربي»<sup>1</sup> ، فإنهما يخدمان- بامتياز- مسألة الرقابة ، و فكرة القيد ؛ ذلك أن وسيلة الرقابة هي العين ، و رمزية القيد، تتجه رأساً إلى فكرة الأسر ، فالأغلال عادة تسلط على الأطراف و العنق، و إذا ما أريد التنكيل بالأسير علق من عنقه . أما مسألة الأمومة، فيجسدها في القصيدة ملفوظ:" تراعي قليلاً، ثم تحنو إلى طلا" ؛ والمشهد الذي ترسمه هذه الجملة في الذهن ، يقوم بصناعته العين والمقلد كلاهما ، مثلما يؤكد الدكتور ( عبد الله الفيبي ) في معرض تحليله لصورة شبيهة ؛ حيث قال : " و الجيد قرين العين في الحنو على الطفل " <sup>2</sup> .

وقصارى القول . أن الشاعر أنس بالطبيعة ، و استشعر أمومتها – على ما أبدته اتجاهه من قسوة و غلظة - ، فقد قدمت له الحماية ، و أرضعته حليبها كي يحيا لكنها – في الوقت نفسه – حرصت على أن لا يفلت زمام أمره من يدها حتى تظل هي المسيطرة ، و ذاك ما ضاق به الشاعر ذرعا ، لأنه – كما تقدم – مخلوق تواق للحرية ، يهفو لأن يمتلك الطبيعة ، ويستعبدتها كما استعبدته . ولا نغادر نص ( جميل ) هذا، قبل أن نسجل انضمامه إلى زمرة النصوص التي وظفت فيها الظبية كمعادل موضوعي ، استترفه الشاعر العذري من عالم الحيوان الذي يقوم عليه أوْد فضائه الرعوي ، و صنع منه صورة نكاد نقول إنها – لولا الإضافات الرمزية التي ينفرد بها كل نص – جاهزة و نمطية ، يلوذ بها الشاعر العذري كلما عنّ له أن يوجه جدول اختياراته صوب مصب معجم الأمومة ، وقد أشار الدكتور ( محمد عبد المطلب ) إلى هذه الظاهرة قائلاً : "والملاحظ وجود ظاهرة نمطية تمثلت في اعتماد الشاعر على المعادل الموضوعي من الحيوان وإعطائه قدرة على إفراز ملامح الأمومة ، و يبدو أنه أثر في هذا المجال الظبي على ما سواه من الحيوان " <sup>3</sup> .

وحتى نشفع هذه الملاحظة بما يؤكدتها من شواهد نورد بعض النصوص ، من جملتها هذا الذي مؤداه :

<sup>1</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 21 .

<sup>2</sup> - د / عبد الله الفيبي : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص : 139 .

<sup>3</sup> - د / محمد عبد المطلب : " قراءة ثانية في شعر امرئ القيس " ، م س ، ص : 96 .



وَمَا أُمَّ خَشَفٍ تَرَعَى بِهِ  
أَرَاكَ عَمِيمًا وَدَوْحًا ضَلِيلًا  
وَأَنَّ هِيَ قَامَتْ فَمَا أَثْلَةٌ  
بَعْلِيَا تَسَاوَحُ رِيحًا أَصِيلًا  
بَأَحْسَنَ مِنْهَا وَإِنْ أَدْبَرَتْ  
فَارِخُ بِجَبَّةٍ تَقْرُو خَمِيلًا<sup>1</sup>»

تؤوب معظم وحدات هذا النص إلى أصل دلالي واحد ، هو الشجرة ؛ فـ "الدوح" هو تجمع مكاني لمجموعة من الأشجار ، و " الخميعة " هي ما التف من الأشجار وتشابكت أغصانه ، أما " الأثلة " ، فهي الشجرة العظيمة الجذوع ، و "الأراك" هو نوع من الشجر ، وما بقي من الملفوظات مرتبط بهذه العلامات ، إما ارتباط صفة بموصوف مثل : " ضليلا " و " عميما " ، أو ارتباط مكان بمتمكّن فيه مثل : " عليا " و " جبة " مكاني تواجد " الأثلة " و " الخميعة " ، أو ارتباط مكان بفعل حاصل فيه ، واقع على الشجرة أو ما يقوم مقامها مثل : " ترعى " و " تقرو " أو ارتباط فاعل بفعل وقع على الشجرة مثل : " أم خشف " و " إرخ " . والأفعال المتبقية هي أفعال مكانية ؛ ( قامت . . . عن المكان ) ، ( ترعى . . . في المكان ) ، ( أدبرت . . . عن المكان ) ، ( اتجهت . . . إلى مكان ) ، لها صلة بالشجرة ، ولا تُكتشف إلا بالنفاد إلى البنية العميقة للنص عن طريق " . . . الغوص إلى أعماق تلك اللغة المنشأة و فك خيوطها لمعرفة سرها ، ثم إعادة بنائها على قاعدة من التفكير النقدي العليم الذي استوعب و أدرك الأبعاد الجمالية و المعنوية التي استطاع النص إثارتها أمام بصيرة ذلك التفكير " <sup>2</sup> وما دامت – نزولا عند هذا المستوى من الفهم - كل جزئية في النص قادرة على تلمين معنى من المعاني و إخرجه من العمق إلى السطح ، فان لفظة الشجرة تملك إمكانات صوتية ، تتيح للقارئ اعتبارها مفتاحا دلاليا يقود إلى غور النص . فيكفي أن نحذف حرفا واحدا، حتى يبرز أمامنا الفعل " شَجَرَ " الذي يفضي إلى الصراع ، و يحيل على علاقة عدائية تضطرم خيوطها داخل كيائها

\* - [ الأراك : نوع من الشجر / الدوح : نوع من الشجر / الأثلة : شجر صلب الخشب / تقرو : تتبع / الإرخ : الفتى من البقر / جبة : اسم موضع ] .

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 220 .

<sup>2</sup> - د / عبد القادر الرباعي : " في تشكيل الخطاب النقدي " ، م س ، ص : 07 .

فالشجرة في معناها الدلالي القريب تحيل على المكان ، لأنها لا تكون إلا في مكان تضرب فيه جذورها ، و تؤصل كينونتها ، أما في بعدها الرمزي الذي دلت عليه تركيبها الصوتية فهي شجار أو صراع ، يفعله الإنسان ( المرموز له بالشجرة ) مع المكان ، ومع الطبيعة من أجل البقاء ، ذلك أن البقاء يظل مشروطا بمغالبة الطبيعة و قهرها .

و انطلاقا من هذه القراءة يمكن القول ، أن اللغة التي تعمد إلى تضليل القارئ و صرفه عن مقصدية الشاعر، تحمل في طياتها أسباب افتضاحها ، لأن التأويل لا يقع بظواهر الأشياء ، و إنما يشتغل على العميق ، وعلى المتخفي خلف الأصوات، و الحروف، و التركيب، و الدلالة . وهذا اختيار تفرضه طبيعة الشعر الذي يتميز عالمه عن عالم العلم بكونه عالما أنثروبولوجيا كما يقول ( جون كوين Jean Cohen ) : " إن الشعر شأنه شأن العلم، يصف العالم ، لكنهما لا يصفان نفس العالم ، فالعالم الذي يصفه العلم هو العالم الكوزمولوجي الكوني ، حيث توصف الأشياء انطلاقا من علاقتها بالأشياء الأخرى ، لكن العالم الشعري هو عالم أنثروبولوجي ، فالأشياء ليس لها من مجال محدد، إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن " <sup>1</sup> ، و العلاقة التي أقامتها الشجرة معنا مدت و شائجها على جسر من الخداع و المراوغة ، لأنها صورت فضاء النص فضاء هادئا يسوده الأمان و السكينة ، تنعم الطباء في مراعيه ، و تنفياً تحت خمائله و دوحاته رامزة بذلك إلى صفاء الفضاء الإنساني ، و انسجام أفراده مع ذواتهم و مع الآخر ( الطبيعة ) ، لكن الحقيقة غير ذلك ، بل هي نقيض ذلك ؛ فالفضاء الإنساني بما هو فضاء معادل للفضاء الموضوعي الطبيعي شيمته التوتر ، و خصمه - كما دُكر الطبيعة التي حاول الشاعر - عبثا - أن يستميلها كي يستشعر أمومتها ، وهو الكائن الضعيف الذي يحتاج إلى الاحتماء بمن هو أقوى منه ، لكنها تتمنع عليه و تنكره ، الأمر الذي حدا به لأن ينتفض عليها و يثور في محاولة للتخلل من ربقتها ، و من ثمة إعادة بناء نفسه من جديد ، على أنه سيعتمد في هذه الخطوة

<sup>1</sup> - جون كوين : " النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر العليا " ، ترجمة : د/ أحمد درويش ، دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة 2000 ، ص : 405 .

على قدراته النفسية . و يأتي الاعتداد بالجنس البشري ، في مقدمة المواد المسخرة لذلك البناء ، اعتداد ببرزه إيثار الشاعر للمرأة على الطيبة المتمخضة- شأنها شأن الإنسان- من رحم الطبيعة، لكن هذا الأخير، أثر أن يكون كائنا حضارياً يؤسس تاريخاً ، و يبني ثقافة ، و حضارة ، و حياة لا تستطيع الطبيعة أن تمحوها. أما الطيبة، ولأنها حافظت على هويتها الأولى، الهوية التي أمدتها الطبيعة بها. لا تستحق أن تعلق على المرأة، على أم الإنسانية كلها ، ومهما كان لها من المعايير الجمالية ، فإن المرأة تفوقها جمالا لأنها أكثر اكتمالا .

و إذا كان ( جميل ) قد اكتفى بالطيبة معادلا للمرأة الأم ، فإن (المجنون) ضم إليها البقرة الوحشية، فكان من أثر هذه الزيادة في المبنى ، زيادة في المعنى وتأكيد عليه . يقول :

فَمَا مُغزِلٌ\* أَدْمَاءُ بَاتَ عَزَالُهَا      بَأَسْفَلَ نَهْيٍ ذِي عَرَارٍ وَحَلْبٍ  
بِأَحْسَنَ مِنْ لَيْلَى وَ لَا أُمُّ فَرْقُودٍ      غَضِيضَةٌ طَرْفِ رَعِيْهَا وَسَطِ رَبْرَبٍ<sup>1</sup>

لئن صح أن الغزال هو " من المعبودات العربية القديمة ، وقد كان رمزا للشمس"<sup>2</sup> ، فإن النص ينصرف رأسا إلى التأكيد على القراءة السابقة ويثمنها . فحين يفضل الشاعر المرأة على الشمس ، وعلى البقرة<sup>3</sup> ، و هما رمزان للآلهة فإن ذلك معناه ، أن الشاعر لا يؤمن بالغيبيات ، و يفتك مصير الإنسان من يد تلك القوى ، ليضعه في يده هو ، ويترك له أمر تحديده و كتابته بخط يده ، فما دام قادرا – بإبداعاته الخلاقة وابتكاراته الشموس – على أن يغيّر مجرى العالم ، و يكسر إرادة الطبيعة ، فمعنى ذلك أنه يملك القدرة على تحديد مصيره بنفسه . إن انتصار الشاعر للأم البشرية دون الأم الحيوانية التي ترمز إلى الأمهات الربات ، هو انتصار للحياة الإنسانية ، وهو تعويض عن الحرمان الطبيعي و الوجودي ، بما هو في المتناول ، و ربما قرّ هذا في ذهن الشاعر بتأثير من معتقده الإسلامي، الذي نفى

\* - [ مغزل : أم الغزال / الأدماء : التي مال لونها إلى السمرة / عزالها : جلدتها ، نهى : غدير / عرار : نبات كالنرجس طيب الرائحة / حلب : نبات ترعاه الماشية / الفرقد : ولد البقرة الوحشية / ربرب : قطع البقر الوحشي ] . انظر : الديوان ( الحاشية ) .

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 41 - 42 .

<sup>2</sup> - د / مصطفى الشوري : " تفسير أسطوري للشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 75 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 132 .

فكرة تعدد الآلهة من الوجود وأعطى للإنسان فرصة تحسين موقعه فيه بالفكر وبالعمل . وقد تكون هذه الصيغة التفضيلية التي صارت عند العذريين دُرْجَة دأبوا عليها، انتقادا مبطنا لأسلافهم الجاهليين ، الذين احتفوا أيما احتفاء بالقوى الغيبية وأعطوها صلاحية تحديد مصائرهم .

و الواقع أن استثناء ظاهرة تشبيه المرأة- في الشعر العربي القديم - بعناصر حيوانية على سبيل انتقاء المشبه به الذي يفوق حظه من وجه الشبه حصة المشبه إرضاءً لذائقة البلاغيين ، الذين ما جعلوا ما يسمونه بالاستعارة المكنية أقوى من التشبيه ، إلا لأن المشبه به الذي يُحتفظ به عادة في هذا الضرب من الاستعارة أكمل من المشبه المتروك . ذلك ما يلخصه (السكاكي) في قوله : " و السبب في أن الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه أمران أحدهما أن في التصريح بالتشبيه اعترافا بكون المشبه به أكمل من المشبه في وجه التشبيه " <sup>1</sup> ، رآها الجاحظ مغالطة للذوق ، و خروجا عن الواقع ، ذلك أن الظبية التي تُشبه بها المرأة الجميلة هي في كل أحوالها ليست أجمل من المرأة ، وهنا تعكس المعادلة ، و يغدو المشبه به أقل جمالا من المرأة ، أو كما قال ( الجاحظ ) : " وقد علم الشاعر ، و عرف الواصف أن الجارية الفائقة الحسن أحسن من الظبية وأحسن من البقر ، وأحسن من كل شيء تشبه به ، ولكنهم إذا أرادوا القول شبهوها بأحسن ما يجدون ، . . . ومن يشك أن عين المرأة الحسناء أحسن من عين البقرة ، و أن جيدها أحسن من جيد الظبية ، والأمر فيما بينهما متفاوت ولكنهم لو لم يفعلوا هذا و شبهه ، لم تظهر بلاغتهم و فطنتهم " <sup>2</sup> ، لكن ( الجاحظ ) - فيما يبدو - أغفل حقيقة ذات بال، هي أن فطنة الشعراء لا تظهر فيما يعيدونه من صور مكرورة نمطية وإنما تتجلى أكثر ما تتجلى ، في مخالفة المتواضع عليه والدارج بين الشعراء ، إذا أراد الواحد منهم أن يحوز لقب الشاعر المبتكر المبدع . صحيح " إن المبدع يعتمد على نفس الإمكانيات الواردة لدى جميع الناس بخصوص آليات الربط بواسطة المشابهة

<sup>1</sup> - السكاكي ( أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ابن علي ) : " مفتاح العلوم " ، تحقيق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط 1 ، 1983 ، ص : 413 .

<sup>2</sup> - الجاحظ ( أبو بحر بن عثمان ) : " رسائل الجاحظ " ، المجلد 2 ، تحقيق : د/ عبد السلام هارون ، دار الجبل ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، ص : 158 .

إلا أن ما يميزه هو قدرته الاستثنائية على خلق كثافة أقوى ، فإذا كان الناس جميعا يدركون ، و ينتجون بسهولة ترابطات مطردة في النسق ، كالربط بين الغبي والحمار ، و بين الجمال و الغزالة ... إلخ ، فإن المبدع يستطيع أن يكثف من قدرة الربط هاته ، فيربط مثلا بين الأسنة الزرقاء و أنياب الغول ، كما فعل امرؤ القيس فاستنكرت فعله الجماعة لعدم إدراكها طبيعة المشبه به<sup>1</sup> ، و من هنا نفهم أن نجاح المبدع في عمله لا يتطلب فقط قدرة استثنائية على ابتداع صور غير مسبوقة ، وإنما يحتاج أكثر من ذلك إلى وجود قارئ استثنائي ، مبدع في قراءته يستطيع أن يتذوق الصور المبتكرة ، و يقدرها حق قدرها ، فلا يتهم المبدع حينئذ بالإيغال ، و المعاطلة ، و الغموض ، و ما إلى ذلك من التهم التي لحقت المبدعين القدامى منهم و المحدثين .

و( المجنون ) حين يشبه المرأة بالظبية لا يضيف شيئا يستحق الثناء عليه ، إنما فطنته تتوقف على ما يكتشفه القارئ من رموز و إيحاءات ، تتخفى تحت طاقية الصور ، أي أن الصورة ليست بلاغة في ذاتها ، وإنما البلاغة تكمن في أبعادها . و من الصور التي يمكنها أيضا أن تحيل القارئ على معان رمزية هذه التي يتضمنها نص ( قيس لبنى ) :

وَيَا حَسْرَتَا مَاذَا يُغْلَغَلُ فِي الْقَلْبِ	وَيَا كَبِدًا طَارَتْ صُدُوعًا نَوَافِذًا
رَوَائِمُ حَائِمَاتٍ عَلَى سَقْبِ	فَأَقْسِمُ مَا عَمَشُ الْعُيُونَ شَوَارِفُ
إِذَا أَسْفِنُهُ يَزْدَدُنْ نَكْبًا عَلَى نَكْبِ	تَشْمُمْنُهُ لَوْ يَسْتَطِيعَنَّ ارْتَشْفْنُهُ
وَحَالَفَنَ حَبَسًا فِي الْمُحُولِ وَ الْجَدْبِ	رَثْمَنَ فَمَا تَنْحَاشُ مِنْهُنَّ شَارِفُ
وَقَدْ طَلَعَتْ أَوْلَى الرِّكَابِ مِنَ النَّقْبِ <sup>2</sup>	بَأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ وَلَّتْ حُمُولُهَا

<sup>1</sup> - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية / مقارنة معرفية " ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2001 ص : 111 .

\* - [ عمش العيون : النوق التي ضعف بصرها لشدة البكاء لا لكيرهن / شوارف : مسنة / السقب : كان يحشى جلد السقب بعد موته بالتين ، يوضع بالقرب من أمه ، فتشمه ، و ترتشف جلده بلسانها ظنا منها أنه لم يزل حيا ، لكنها كلما ترتشف يزداد حزنها / تنحاش : تذهب للرعي ] أنظر الديوان ( الحاشية ) .

<sup>2</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 26 - 27 .

هذه الأبيات هي تخليد لفاجعة كل أم ثكلت ابنها ، سواء أكانت منتسبة إلى عالم البشر أم منحدره من سلالة الحيوان ، إنها صورة مريعة لقلب منفطر ، ألهبت الفجيعة حرائقه ، وأيقظ الشجن براكينه المحمومة ، فطفق يرسل الزفرات الحرى ، كما راح يذرف الدمع السخين . و أي شعور كان سيستبد بأم تكلى غير هذا ؟ ، و أي عزاء كان سيوقف وابل الدمع المنسبل من سويداء القلب قبل العين ؟ ، و أي خدعة كانت ستنتظلي عليها ، و هي الأم التي يسبق إحساسها سمعها ، و بصرها ، و سائر جوارحها ؟! . محاولة عبثية كانت خدعة حشو جلد السقب الميت بالتين ، ووضعه أمام أمه حتى تظن أنه ابنها حي لم يموت ، أو هي ضرب من التعذيب النفسي واللوجيستي . فالناقة كلما شمته ازدادت التياعا و احتراقا. إن هذه الحرقه ، و ذلك الالتياح ، و تلك الصورة أجمعها تستحضر إلى الأذهان نظائر لها من التاريخ البعيد. و مأساة هذه الأم تمتاح بعض فصولها من مأساة سيدنا ( يعقوب ) عليه السلام ، الأب الذي ابتلاه القدر بفقد " واسطة عقده " ، و أحب الأبناء إلى قلبه ، ( يوسف ) عليه السلام ،- قال تعالى: ﴿ إِذْ قَالُوا لِيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَيْنَا أُبِينًا مِّنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ ﴾<sup>1</sup> - فكان هذا الابتلاء كافيا لأن يصنع له دهرا آخر للحزن والظلام وهدهما ؛ إن ( يعقوب ) عليه السلام لم يصب بالعمى لكبر سنه بل لكثرة ما ذرف من الدموع ، تماما كأم السقب فعيونها عمش ليس لأنها شارف مسنة ، بل لأن سفكها للعبرات أفقدها مهمتها الرئيسة ، و هي الإبصار ، و إذا كان ( يعقوب ) عليه السلام قد استعاد بصره ، و استعاد معه طعم الحياة حين اشتم رائحة ابنه في القميص - مثلما يفهم من هذه الآيات : قال تعالى: ﴿ اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَالْتَقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا ، وَأَتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ ، وَ لَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْ أَن تَفَنَّدُونَ ، قَالَوا تالله إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ ،

<sup>1</sup> - سورة : " يوسف " الآية : 8

فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا  
 ، قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا  
 تَعْلَمُونَ . ﴿١﴾ - ، فإن الناقاة اشتمت في القميص ( الجلد المحشو بالتبن )

رائحة الموت ، فزاداد حزنا و كمدا ، غير أن حزن الناقاة في القصيدة هو مرادف  
 لحزن الشاعر في الواقع ، حزن لم يسببه أبناء عاقون ، رموا بأخ لهم صغير عزيز  
 إلى الحب ، و إنما سببه أب قاس غليظ القلب حرمه من المرأة التي وجد عندها من  
 الحنان و الحب ما يعوضه قسوة أمه الحقيقية ويسعفه بأم بديلة والمسعى الذي بذله  
 والده لتطليق ( لبنى ) و إبعادها عنه<sup>2</sup> هو شبيهه بمسعى إخوة ( يوسف ) عليه  
 السلام لتفريق أخيه عن أبيه .

و تأسيسا على ما تقدم ، يمكن دس هذا النص في زمرة النصوص " الأليغورية " -  
 إن جاز التعبير - ، و الأليغوريا " نوع من التمثيل يفسر نفسه بنفسه ؛ إذ أن النص  
 التخيلي يحيل إلى استحضار قصة أخرى في ذهن القارئ أو المستمع ، وقد يزيح  
 النص الجديد / الشعري بعضا من دلالات النص المستحضر أو الغائب"<sup>3</sup> . و هذا ما  
 نلمسه في النص الذي بين أيدينا ؛ فهو وإن استدعى قصة أخرى كانت غائبة بحكم  
 التشابه الحاصل بينهما ، فإن هذا التشابه لم يصل بالطرفين إلى حد التطابق ، ويكفي  
 أن نشير إلى الاختلاف الجنسي بين بطلي القصتين ، فالقصة الأولى بطلها ذكر  
 (يعقوب ) عليه السلام ، أما البطل في النص الجديد فهو أنثى ( الناقاة ) ، وهذا  
 الاختلاف هو جوهر الأليغوريا ، ومعيار جماليته، طالما أن الأصالة و التفرد إنما  
 يؤكدهما الانزياح عن الأصل . ذلك ما يقره الدكتور ( حسين حمزة ) بقوله: " و تقف  
 جمالية النص الشعري عند مدى ملاءمة النص الحاضر بالنص الغائب ، بل تقاس  
 بمدى انزياح دلالة النص الحاضر عن مرجعية النص الغائب المستلهم . لا تكون  
 مقصدية النص في الأليغوريا إعادة بناء النص الغائب ، أي بناء الوحدات الحقائقية  
 التي تشكل مرجعيته ، و إنما يحاول مؤلف النص استلهم هذه الوحدات في سبيل

1 - سورة : " يوسف " ، الآيات : [ 93 - 96 ] .

2 - القالي ( أبو علي إسماعيل القاسم ) : " الأمالي " ، الجزء الثاني ، تحقيق و مراجعة : لجنة إحياء التراث في دار الأفاق الجديدة  
 دار الجيل ، بيروت ، ط 2 ، 1987 ، ص : 75 .

3 - د / حسين حمزة : " مراوغة النص / دراسات في شعر محمود درويش " ، مكتبة كل شيء ، حيفا ، 2001 ، ص : 14 .

طبعها بروح عصره و قضاياها ، ومن ثم تشكل هذه الأحداث عنصراً شكلياً يخفي المؤلف فيه رؤيته الأيديولوجية بشكل عام<sup>1</sup> .

و هكذا نوع الشاعر العذري طرائق التعبير عن رؤاه و أفكاره ، بل إنه جعل للفكرة الواحدة صنوفاً من الأدوات و الحيل والرموز، و لا أدل على ذلك مما نحن فيه نقصد فكرة الأمومة، و ما يتفرع عنها من معان و دلالات ، فعلى حين بدت الصورة الحيوانية للأمومة " نمطا من أنماط الحديث عن المرأة يتخذه الشاعر وسيلة لامتلاك بعض مظاهر الأمومة على نحو من الأنحاء"<sup>2</sup> ، بدت ظاهرة التكنية المستشرية في جنبات النص العذري ذات صلة ، لا تقل وشائجها توثقا بفكرة الأمومة من تلك الصورة الحيوانية لها .

وهذا الاستعمال المطرد للتكنية في الشعر العذري ، ينم عن اعتداد الشاعر بالمرأة من حيث إنها أم ، ترمز إلى الخصوبة ، و إلى التناسل ، ومن ثم إلى تجدد الحياة وديمومتها ؛ فحيثما وجدت ثمة أم ، وجدت معها حيوات .

ومن هنا فاهتمام الشاعر العذري بالمرأة ذلك الاهتمام اللافت ، لا يبرره ما يمكنها أن تقدمه له من لحظات شبقية ، وإنما الذي يبرره حقا هو ما تحتمله من إمكانات التجدد ، و التواصل ، و التناسل . فالشاعر قبل أن يكتشف المرأة حبيبة أو زوجة تشاركه الحياة ، عرفها أمًا منحته الحياة . لذلك فهو حينما يغفل - قصداً - اسمها الحقيقي ويناديها بكنتيتها ، فإنما ينادي فيها روح المرأة الأولى ، المرأة الأصل / الأم وحسبها ذلك منه تشريفاً و إكباراً ؛ فما من امرأة تكتسب لقب الأمومة ، إلا وأحيطت بهالة من التقديس و الإجلال لا تنافسها فيه امرأة أخرى ، لم يُقيِّض لها أن تكون أمًا . ذلك أن " الثقافة الاجتماعية تمنح للمرأة أعلى درجات التقدير و الاحترام عندما تصبح أما "<sup>3</sup> .

و عليه يمكن القول أن الكنى المنبثة في القصيدة العذرية ، ليست في حقيقتها أسماء وإنما هي دوال ، أو شفرات شعرية تلتقي كلها عند دلالة محورية رمزية واحدة ، هي

<sup>1</sup> - د / حسين حمزة : " مراوغة النص " ، م س ، ص : 15 .

<sup>2</sup> - د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 95 .

<sup>3</sup> - د / عبد الله محمد الغدامي : " المرأة و اللغة " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1996 . ص : 41 .



الخصوبة و الأمومة، لكن هذا لم يمنع كلا منهما من الانصرافٍ إلى معنى جزئي يكمل المعنى المحوري و يعمقه.

و بعملية إحصائية غطت مجمل نصوص الشعراء العذريين الستة الذين شملهم هذا البحث ، تأكد أن هؤلاء الشعراء جميعا ،- ما عدا ( عروة بن حزام ) - لم يكتفوا بكنية واحدة لمحبياتهم ، مما يعني أن توظيفهم لها لم يكن توظيفا اعتباطيا تحكيميا وإنما هو توظيف مقصود و مخطط له ، فالمرجح أن الشاعر كان يختار الكنية التي تستجيب لمقصدية ، و تؤدي- بأمانة - الرسالة التي يريد تبليغها إلى المتلقي . و زيادة في التوضيح نبين خارطة توزيع الكنى في النص العذري على النحو التالي :

كثير عزة	جميل بثينة	مجنون أيلى	قيس لبنى	هدبة بن خشرم	عروة بن حزام
أم مالك	أم عمرو	أم مالك	أم معمر	أم عمرو	أم العلاء
أم عمرو	أم الجهم	أم بكر	أم الوليد	أم معمر	
أم الوليد	أم الوليد	أم عمرو		أم بوزع	
أم بكر	أم مطرف	أم سقب		أم عامر	
أم الحويرث					
أم الحكيم					

-إن ما يستدعي النظر في هذا الجدول - فضلا عن كثرة الكنى ، و تنوعها - تلاؤم أغلبها مع الفكرة الرئيسية التي انطلقت منها ، و هي الخصب و الحياة المتجددة و التناسل ، و يحسن الوقوف هنا عند دلالاتها اللغوية التي من شأنها أن تنفذ بنا إلى الرموز و الإيحاءات التي قصد الشاعر الإيحاء إليها .

- أم مالك : ترمز إلى الامتلاك ، أو الملكية ، و هي علامة على النعمة والخير و القوة المعنوية أيضا .

- أم بكر : يقول ( ابن منظور ) : " البكر من النساء الجارية التي لم تفتض "1 ، و"البكر من النساء : التي لم يقربها رجل ، و البكر العذراء "2 ، ومن ثم فهذه الكنية تحيل على البكورة ، و الفتوة ، و العفة .
- أم عمرو + أم معمر + أم عامر : تصرف الأذهان إلى فكرة الإعمار ، والبناء
- أم السقب : السقب على ما قال (ابن منظور ) هو : " و لد الناقة ، و قيل الذكر من و لد الناقة "3 ، و عليه فالكنية تومئ إلى أن الشاعر يعترف ضمنا بأمومة المرأة وكونها هي الأصل ، لذلك فهي جديرة بالتقدير و التقديس ، كما أن هذه الكنية تحيل على معنى التناسل و الخصوبة .
- أم الحويرث : متأتية من مفردة الحرث ، و الحرث يحمل " دلالة الأمومة والخصب في الكائن الحي ، و في الأرض "4 . قال تعالى :  
﴿ نَسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ ﴾5 .

- أم الحكيم: تحيل على الحكمة و العقل.
- أم الوليد : كأم السقب تحمل معنى التناسل و الولادة المتجددة .
- أم العلاء : رمز للعلو و التسامي الروحي خاصة .
- أم مطرف : " المطرف : هو الجمل حديث الشراء ، أو كما قال ( ابن منظور ) "المطرف : الذي اشترى من بلد آخر فهو ينزع إلى وطنه"6 ، ومن هنا فهذه الكنية تحيل على معاني الاغتراب ، ذلك ما تؤكدته الدكتورة ( ثناء أنس الوجود ) عندما توضح معنى صفة المطرف التي تلحق بالإبل في القصائد القديمة ، تقول : " المطرف : هو الجمل حديث الشراء الذي انفضت عنه الإبل لأنه انتزع انتزاعا ، و خالط إبلا بعينها ، ثم ألقى به مقيدا في وسط آخر بعيد تماما ، فحال الاغتراب و القيد و الهيام دون راحته النفسية . "7

1 - ابن منظور : " لسان العرب " ، المجلد 4 ، م س ، ص : 78 .

2 - نفسه ، المجلد 4 ، ص : 78 .

3 - نفسه ، المجلد التاسع ، ص 216 .

4 - د / عبد الله الفيغي : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص : 76 .

5 - سورة : البقرة ، الآية : 223 .

6 - ابن منظور : " لسان العرب " ، المجلد التاسع ، م س ، ص : 216 .

7 - ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 37 .

- أم الجهم : تحمل معنى التجهم ، و العبوس و الغلظة .  
من هذه الكنى الإثني عشرة نستخلص كنيّتين تحيلان على معنى سلبي هما : ( أم مطرف ، و أم الجهم ) . أما باقي الكنى فكلها ذات دلالات إيجابية ، تبين علو منزلة المرأة/ الأم ، و تؤكد دورها الإيجابي في الحياة ، فهي عنصر بناء وإعمار وخصوبة و نماء ، كما أنها مثال للتعالي الروحي و للطهارة والعفة ، وبهذه الصفات و السمائل تمكنت من امتلاك روح الشاعر ، و قلبه و مخيلته ، فراح يقرض الشعر ، وفي ذهنه طيف الأم ، ذلك النبع الإلهامي الذي ما فتئ يؤمن له ماء الإبداع ، و يرفده بأخيلة تعينه على تبليغ رسالاته الموزعة على تخوم الغربية ، و دروب الفقد ، وحقول الحرمان و القهر و اليأس ، وتوجهها وجهة تنفيسية تعويضية ، و بدأ فتح فضاء النص العذري إمكانية تعويض الحرمان الواقعي الاجتماعي و العاطفي بإشباع فني .

#### • المرأة / الحبيبة :

لا ينبغي أن يُفهم إيلاع الشاعر العذري بالحديث عن المرأة ، هو من قبيل الغزل الصرف الذي ينظر إلى الجسد الأنثوي من حيث هو غواية ، و يهمل الجانب الروحاني من حيث هو إمكانية امتلاك سعادة مطلقة ، مطيتها الروح لا الجسد ، فهذا العشق الذي " يترك النفس فارغة من جميع الهم إلا من هم المعشوق ، و كثرة الذكر له ، والفكر في أمره ، وهيجان الفؤاد، والوله به وتأسيا به"<sup>1</sup> ، هو أسمى من أن تدنسه الأهواء ، وأظهر من أن تحكمه الغرائز. ففي الشعر العذري غالب الإنسان سلطان النفس ، رغم ما تمتلكه من أسباب الغلبة و الفتك ، لا لشيء إلا لأن يكون معادلا للكلمة التي يقولها ، وفي مستواها وحيثما يكون السمو الروحي هدفا ، و المرأة بما تمثله من إغواء مطية لهذا السمو أو برهانا عليه ، تصبح المسألة مسألة تصوف ، أو ما يشبهه ، من حيث إن

<sup>1</sup> - " رسائل إخوان الصفا ، و خلان الوفاء " ، المجلد 3 ، م س ، ص : 270 .

الشاعر يحب امرأة واحدة حبا جارفا يملك عليه شعاب القلب ، و يبغض إليه النساء جميعهن كما قال أحدهم :

وَمَا أَنْصَفْتُ أُمَّ النَّسَاءِ فَبَعْضَتْ      إِلَيْنَا وَأُمَّا بِالنَّوَالِ فَضَّتْ<sup>1</sup>»

لكنه لا يحرك ساكنا لإطفاء جمرة الحب المستعرة في جوانحه ، بل إنه كثيرا ما يفصح عن رغبته في استمرار حالة العذاب تلك ، و هذا ما شجع كثيرا من الباحثين على اعتبار الظاهرة العذرية إرھاصا لحركة التصوف التي عرفها التاريخ العربي ، من هؤلاء الباحثين الدكتور ( محمد بلوحي ) الذي يقول : " إن الحب العذري أصل للمفهوم الروحاني لماهية العشق عند العرب ، و أضاف إليها أبعادا روحية جديدة ، أصبحت بعد ذلك منطلقات أساسية لحركة التصوف الإسلامي ، لذا نرى أن العذرية في منطلقاتها المعرفية ضرب من السكر الصوفي ، وإرھاصات أولية للوجه العرفاني ؛ إذ الصوفية بدأت من حيث انتهت العذرية<sup>2</sup> .

و لما كان الأمر كذلك فإن طرفا لا بأس به من الشعر العذري، و الذي جرى العرف بإدراجه تحت طائلة الغزل مجرى المسلمات ، لا يدخل في باب الغزل إلا من حيث هو تشكيل لغوي استترقد معظم و حداته من معجم الشعراء الغزليين وتمثل طريقتهم في الأداء الشعري ، أما أبعاده الرمزية و معانيه العميقة، فهي من التمتع و المراوغة ما يجعلها مستعصية على الإدراك و الإمساك ، و من ثم فلا أقل من أن يعيد القارئ تملئها مرة إثر مرة ، حتى تنكشف له أستارها ، و تنفتح مغاليقها . و من النصوص التي تصدق هذا الطرح قول ( قيس لبنى ) :

تَسَاقَطُ نَفْسِي حِينَ أَلْقَاكَ أَنْفُسًا      يَرِدُنَ فَمَا يَصْدُرُنَ إِلَّا صَوَادِيَا  
فَإِنْ أَحْيَا أَوْ أَهْلَكَ فَلَسْتُ بِزَائِلٍ      لَكُمْ حَافِظًا مَا بَلَّ رِيقِي لِسَانِيَا  
أَقُولُ إِذَا نَفْسِي مِنَ الْوَجْدِ أَصْعَدَتْ      بِهَا زَفْرَةً تَعْتَادُنِي هِيَ مَا هِيََا

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 3 ، 1999 ، ص : 54 .  
<sup>2</sup> - د / محمد بلوحي : " الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000  
ص: www-awu-dam.org

وَبَيْنَ الْحَشَا وَ النَّحْرِ مَنِّي حَرَارَةٌ      وَ لَوْعَةٌ وَجَدٍ تَتْرُكُ الْقَلْبَ سَاهِيَا

أَلَا كَيْتَ لُبْنَى لَمْ تَكُنْ لِي خُلَّةً      وَ لَمْ تَرَيَنِي وَ لَمْ أُدْرِ مَا هِيََا<sup>1</sup>»

إن اقتران حالة العشق و الشوق الكبير إلى المحبوبة بالعطش ، يحيلنا مباشرة على الفضاء الرعوي الصحراوي الذي كانت مشكلة العطش خاصته النوعية كما يفتح أعيننا على نفس متشرقة بين متناقضين ما فتئا يتجادبانها ويعذبانها ، فهي متموقة في طريق لها وجهتان ؛ وجهة تهفو إليها الروح المشرئبة إلى التسامي و التعالي ، ووجهة ينزع إليها الجسد ، و ينشد من ورائها الظفر بما يشبع نهمه من متع و لذائد ، وهذا الموقف الانشطاري يشي به - في القصيدة - الحضور المكثف لظاهرة التضاد المتجالية على أكثر من مستوى . فعلى المستوى المعجمي نجد هناك علاقة تقابل بين : [ يردن ≠ صواديا / أحي ≠ أهلك / زائل ≠ حافظ ] . أما على مستوى الدلالة، فيأتي عدم التلاؤم بين الصفة والموصوف في قوله : " تترك القلب ساهيا " ، علامة على ذلك التضاد الخفي ، فإذا كان الأصل في الشيء أن يوافق صفته «<sup>2</sup>» ، فإن الموصوف هنا (القلب) لم توافقه الصفة المسندة إليه ( السهو ) ، لأن " السهو " لا يتلاءم دلاليا مع القلب ، وهو أصح ما يُنسب للعقل . كما نلفي تضادا دلاليا آخر يبرزه صدر البيت الأول و تجسده لفظتا [ نفسي / أنفسا ] . و هذه الوحدة التضادية هي التي استدعت الثنائيات الضدية المذكورة ، وأدخلت النص في دوامة الصراع النفسي الذي تطور إلى أن أصبح انشطارا ، لم يستطع الشاعر الخروج منه إلا بعد لأي . لقد أعلن انتصاره للروح عن طريق إرسال شفرات لغوية تنبئ عن اختياره هذا من جملتها : [ أصعدت - زفرة - حرارة - لوعة - وجد - ساهي - لم ترني - لم أدري ] . إن هذه العلامات مستقاة من القاموس الصوفي العرفاني الذي يمجّد الروح ، و يتنكر للجسد ، و يؤمن بفكرة التجلي الإلهي ، أو الرؤية التي تتم بالحدس ، أو بعين القلب ، لا بعين الرأس .

<sup>1</sup> - قيس لبني : الديوان ، م س ، ص : 158 .  
<sup>2</sup> - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 43 .

وهكذا يصل بنا التحليل إلى تنسُّم بعض النفحات الصوفية، تداخل نظرة الشاعر العذري للمرأة ، فهو يريدُها ، ويصل ليله بنهاره راجيا لقاءها ، حتى إذا مُثِّلت بين ناظره شرد عنها ، وصرف فكره إلى ما وراء حبه لها ، ليبقى دائما متعطشا لها نازعا إليها ، و كأنه سُغِل بالحب عن الحب ! و شتان بين الحبين ؛ فالثاني هو مرحلة متقدمة جدا للأول . وحين ينتقل الأمر من حب امرأة إلى حب ذلك الحب يتدخل التصوف ، ليتم باقي الطريق الموصلة إلى التوحد بين العاشق والمعشوق ويتجلى ذلك التوحد في البيت الأخير، حين يزواج الشاعر فيه بين ضميري الـ "أنا" والـ "هي" (لبنى) مثلما يتضح في هذه الترسيمة :

لبنى	لي	خلة	ترني	أدر ما هيا
المرأة	الشاعر	المرأة	المرأة + الشاعر	الشاعر + المرأة

فعلى حين كان الحضور في الشطر الأول بالتناوب عمد في الشطر الثاني إلى عملية دغم مستفيدا في ذلك من الوظيفة النحوية للغة :

أدر ما هيا

فعل + فاعل + مفعول

الدراية + الشاعر + المرأة

ترني

فعل + فاعل + مفعول

الرؤية + لبنى + الشاعر

و لئن كان الشاعر قد أبعد شبهة هذا التوحد، بتقديم الفكرة بأسلوب التمني المنفي –إن جاز القول – فإن ذلك يؤكد تلك الرغبة ولا ينفىها. وخوفه من عدم تحققها هو الذي أملى عليه استعمال أسلوب النفي ، كأنه يخبرنا أن التوحد مع المحبوبة هو أمنية أثيرة ، لكنها صعبة التحقيق ، و مادام التوحد لم يبرح منطقة الترجي إلى منطقة التحقق الفعلي ، يبقى الشاعر العذري ظمآن صاديا ، مثلما يؤكد(كثير) :

و لَمَّا رَأَتْ وَجْدِي بِهَا وَتَبَيَّنَتْ      صَبَابَةَ حَرَّانِ الصَّبَابَةِ صَادٍ

أدلت بصبرٍ عندها وجلادةٍ      وتَحَسَّبُ أنَّ النَّاسَ غيرَ جِلادٍ

فيا عزُّ صادي القلبِ حتَّى يودِّي      فؤادكٍ أو رُدِّي عليَّ فؤادي<sup>1</sup>

تنتفتح هذه الأبيات على فضاءين كلاهما يشكو أزمة العطش ، فضاء طبيعي صحراوي يذكر بمأساة العربي في سبيل الحصول على الماء ، و فضاء نفساني روحاني يصف نهم الشاعر بمحبوبته، التي لم يستطع تحمل عذاب فراقها لوحده فنأشدها أن تشاركه إياه ، و كأننا بالشاعر يرى في ( عزة ) الداء و الدواء معا . وهو حين يطلب منها ذلك ، فهو إنما يفصح عن رغبته في التوحد معها عن طريق المشاركة الوجدانية التي يراها كفيلة بأن تخمد فوائر غله و هيامه وتقضي على أزمة العطش الوجداني ، التي ما فتئت تطبع حياته بطابع الشقاء والألم و الحزن ، وتسم طبعه بشيء من الخشونة و الغلظة . كل هذا يبرز قيمة الحب عنده مرادفة للسعادة أو الشقاء ، للحياة أو الموت ، و يدل على معنى الحياة في القصيدة ألفاظ التعنيف و العتاب مثل : [ صاد القلب - فؤادك - ردي علي فؤادي ] . أما الموت فطريقه ألفاظ من قبيل : [ وجد - الصبابة - حران ] . هذه الألفاظ كلها تدين بحضورها في النص للفظه " الوجد " ، فالوجد هو المحور اللفظي الذي يصدق أكثر ما يصدق على الغزل العذري ، لما يتعلق بأهدابها من معاني الحزن التي لا يمكن فصلها عن مشاعر الحب ، يقول (ابن قيم الجوزية) : " و أما الوجد فهو الحب الذي يتبعه الحزن ، و أكثر ما يستعمل الوجد في الحزن " <sup>2</sup>.

ومن هنا تكون المرأة في حياة الشاعر العذري مثيرا ثابتا لبؤر الوجد ، فهي التي تذكي حزنه ووجده ، وهي التي تقف وراء مشكلة العطش الكبرى التي أرقت الشاعر - ككل عربي - ، و شكلت مركز ثقل في تجربته الحياتية والشعرية ولذلك فلا عجب أن نلفي الشعراء العذريين يدخلون عنصر الماء في نصوصهم سواء بتقديمه كمفقود مبحوث عنه ، أو كموجود لا يؤدي وظيفته، مما يفضي إلى

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 134 .

<sup>2</sup> - ابن قيم الجوزية : " روضة المحبين و نزهة المشتاقين " ، تحقيق : عصام فارس الخرستاني ، وحمد يونس شعيب ، دار الجبل بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص : 33 .

استمرار مشكلة العطش في كل الأحوال . و من جملة هذه النصوص التي تعطلت فيها وظيفة الماء ما قاله ( عروة بن حزام ) :

جَعَلْتُ لِعِرَّافِ الْيَمَامَةِ حُكْمَهُ      وَعِرَّافِ نَجْدٍ إِنَّهُمَا شَفِيَانِي  
فَمَا تَرَكََا مِنْ رُقِيَةٍ يَعْرِفَانَهَا      وَلَا سُلُوءٍ إِلَّا وَقَدْ سَقِيَانِي  
وَرَشًّا عَلَى وَجْهِهِ مِنَ الْمَاءِ سَاعَةً      وَقَامَا مَعَ الْعُرَادِ يَتَّيِّرَانِ  
وَقَالَا شَفَاكَ اللَّهُ وَاللَّهِ مَا لَنَا      بِمَا ضُمَّتْ مِنْكَ الضَّلُوعُ يَدَانِ<sup>1</sup>»

استثمر الشاعر في هذا النص بلاغة جديدة استعاض فيها عن الاستعارات والكنائيات و المجازات، ببنية سردية استحضرت كثيرا من الأصوات ، فإلى جانب صوت الشاعر، نسمع صوت العرّافين اللذين يؤسس حضورهما في النص لقيم إيجابية ، وأخرى سلبية ؛ إيجابية لأنه لم يستسلم للموت ، بل راح يبحث عن الحياة عند من يتوسم على أيديهم الشفاء ، وسلبية لأن الأسطورة فيه تدخل كاختيار غيبي يحدد مصير الشاعر، و يقضي بموته أو حياته . و قبل أن تدلي الأسطورة بحكمها ، يتوتر كل شيء ، الضلوع تضطرب ، واليدان ترتجفان والصدر و الأحشاء يمزقهما سيف الحب الصارم البتار، و القصيدة في مجملها تعبر عن رغبة الشاعر الملحة في الامحاق و الامحاء ، طمعا منه في أن يتخلص من حالة العذاب التي يعمّه فيها ، و التي فعّلت النص ، ووسمت فضاءه بسمة التوتر الذي يبلغ أشده حين ينفذ العرافان يديهما من شفاء الشاعر ، و يثبت الماء فشله الذريع في مداواته بعد أن أسقى شربات منه ، و رش به على وجهه ساعة ، وهنا تأخذه سورة اليأس المطلق الذي يترجم حس الخيبة و الحرمان ، من أكثر ما يستتبي قلبه ، و يحلي أيامه ، و يزين أيامه بوشاح من السعادة و الأمل وهما المرأة و الماء . هذان الحلمان الأثيران ظلا قرنين في مخيلة الشعراء

<sup>1</sup> - الفالي ( أبو علي ) : " ذيل الأمالي و النوادر " ، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي في دار الأفاق الجديدة ، دار الجبل ، بيروت ط2 ، 1987 ، ص : 159 .



العذريين ، لا يغيب أحدهما إلا و أخذ معه الآخر ، فإذا رحلت ( ليلى ) عن (المجنون) ظل كالحائمت الصاديات و لسان حاله يقول :

وَإِنَّ بَنَّا لَوْ تَعَلَّمِينَ لَعَلَّةٌ      إِلَيْكَ كَمَا بِالْحَائِمَاتِ غَالِبٌ<sup>1</sup>

وإذا غادرت (بثينة) (جميلا) خاطبها قائلاً :

أَلَمْ تَعَلَّمِي يَا عَذْبَةَ الْمَاءِ أَنَّنِي      أَظَلُّ إِذَا لَمْ أُسْقَ مَاءَكِ صَادِيَا<sup>2</sup>

هكذا استل (المجنون) من أفواه الطيور الحائمت الباحثات عن الماء بلهفة شديدة صورة مريعة للعطش ، كما استقى (جميل) من ريق (بثينة) صورة أباتت عن حاجته إليها ، وهي حاجة تعادلها حاجته إلى الماء ، ومن هذه المعادلة تبرز المرأة كعنصر رامت إلى الحياة ، في مقابل الموت ، وعلامة على الخصوبة في مقابل الجذب ، ومحقق للمتعة في إزاء الحرمان ، ففي المرأة اختصر الشاعر العذري الحياة ، ولأجلها هو يعاني ، ويكابد خصومه العنيدين ، فإذا ما نالها فعلينا أن نعلم أنه صادف دونها أهوالاً ، وغالب قوى عادية ، وضربات موجعة لفتنتها إياه أيادي الدهر و الطبيعة ، غالبها الشاعر جميعاً فانتصر عليها .

غير أن قوى المنع الخارجية هذه قد تكون عند (كثير) هامشية ، و غير ذات أهمية ، بالقياس إلى قوى المنع الداخلية التي ترغبه عن الماء ، نقصد الحياة وتزين له الموت عطشا ، و كأن لهذه الطريقة أفضلية على طرق الموت الأخرى يقول :

فَصَى كُلَّ دَيْنٍ وَعَزَّةٌ خُلَّةٌ      لَهُ لَمْ تُنَلِّهِ فَهُوَ عَطْشَانٌ قَامِحٌ<sup>3</sup>

(عزة) إذن خلة مماثلة لم تقض ما عليها من حق (لكثير) و لم تصله. أما (كثير) فحياته رهن ذلك الدين ، إذا فُضي عاش ، وإن لا ، فالموت مصيره والعطش الاختياري سبيله إلى ذلك المصير ؛ إذ القامح في اللغة هو الظمان الذي يرفض الماء مع أنه في متناوله<sup>4</sup> ، و كأننا بالشاعر يستزيد من العذاب ، إذ لم

1-مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 153 .

2 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، 224 .

3-كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 102 .

4 - نفسه ( الحاشية ) ، ص : 102 .

يقتنع بعذابه الذي هو فيه جراء الهجران و التمتع ، و يتشرب كؤوسه ليداوي أمراضا أخرى ليس الحب علتها ، ولا المتسبب الوحيد فيها ، بل إن الحب قد لا يكون سوى قناع غطى به الشاعر عن المرض الحقيقي، الذي و صف له العذاب و الألم و الشقاء كدواء مر علقمي المذاق ، إلا أن مفعوله يضاهي مفعول السحر في شفاء الأمراض الروحانية التي سرت لوثتها في دم البشرية كلها ، بعد أن نفتت سمومها الأولى الخطيئة الكبرى ، خطيئة ( آدم ) عليه السلام ، لذلك كان على من يريد أن ينقي بدنه و روحه من أثر هذه الخطيئة ، أن يتجرع كؤوس العذاب ، و يغسل بدموعه المتفجرة من براكين الألم و الشقاء ، أدراجه و خطاياه كلها ، متمثلا في ذلك روح الفكر الغنوصي الذي يلخص ( امبرتو إيكو ) جوهره بما يلاقي تصور ( كثير ) الذي صدر عنه في البيت المذكور يقول : " إن الغنوصي ينظر إلى نفسه باعتباره كيانا منفيا ، وضحية لجسده الخاص معتبرا هذا الجسد قبرا أو منفى ، لقد قذف به إلى العالم ، و عليه أن يجد مخرجا منه إن الوجود شر بقدر ما نكون فريسة لهذيان جارف ، و رغبة في الانتقام ، و على هذا الأساس كانت الغنوصية ترى في نفسها شرارة إلهية تم هجرها ، نتيجة مؤامرة كونية ، و إذا ما استطاع الإنسان العودة إلى الله ، فإنه لن يعود من جديد إلى بداياته الأولى فحسب ، بل يكون بإمكانه بعث هذه الأصول وتخليصها من الخطيئة الأصلية"<sup>1</sup> . و قد أعلن ( امبرتو إيكو ) أن الحب العذري " يعود بجذوره إلى المانوية أو الغنوصية ، لأنه قائم على العفاف و فقدان الحبيب وهو إلى ذلك حب روعي يستبعد العلاقات الجنسية "<sup>2</sup> ، لكن اشتراك الغنوصية و العذرية في بعض الأفكار ، لا يعد - بأي حال - دليلا على كون الغنوصية أصلا للعذرية و مشربا من مشاربها ، و يكفي للتمييز بينهما أن نذكر بأن العذرية ظاهرة فنية لها صلة ما بلامح معتقدية ، و لم ترق إلى أن تكون مذهباً دينياً تعبدياً كما هو الشأن بالنسبة للغنوصية التي صرح ( امبرتو إيكو )

<sup>1</sup> - امبرتو إيكو : " التأويل بين السيميائيات و التفكيكية " ، ترجمة و تقديم : سعيد بركراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 2000 ، ص : 39 .  
<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 39 .

نفسه بأنها كانت ديناً شأنها شأن المسيحية ، غير أنها دين للأسياذ بينما كانت المسيحية ديناً للعبيد «<sup>1</sup>».

ومع استمرار الألم الذي يُتوخى منه التطهير ، وتوقع الشر ، واستشراء لوثة اليأس في نفس الشاعر العذري ، يُفَتَّحُ باب الموت على مصراعيه . يقول (جميل):

لَمَّا أَطَالُوا عِتَابِي فِيكَ قُلْتُ لَهُمْ      لَا تُفْرِطُوا بَعْضَ هَذَا اللَّوْمِ وَاقْتَصِدُوا  
قَدْ مَاتَ قَبْلِي أَخُو نَهْدٍ وَصَاحِبُهُ      مُرْقَشٌ وَاشْتَفَى مِنْ عُرْوَةِ الْكَمَدِ  
وَكُلُّهُمْ كَانَ مِنْ عَشِقٍ مَنِيَّتُهُ      وَقَدْ وَجَدْتُ بِهَا فَوْقَ الَّذِي وَجَدُوا  
إِنِّي لِأَرْهَبُ أَوْ قَدْ كِدْتُ أَعْلَمُهُ      أَنْ سَوْفَ توردُني الحَوْضَ الَّذِي شَرَبُوا  
إِنْ لَمْ تَتَلْنِي بِمَعْرُوفٍ تَجُودُ بِهِ      أَوْ يَدْفَعُ اللَّهُ عَنِّي الْوَاحِدُ الصَّمَدُ<sup>2</sup>

هذه الأبيات مسكونة بمحور الموت ، الذي هو محور أثير لدى الشعراء العذريين ، و غير العذريين القدامى و المحدثين على ما يقول الدكتور ( محمد بنيس ) : " إن الموت محور شعري أساسا - تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش وهو يسكن الفعل الشعري ، بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوب بعيدها وقريبها ، لذلك يمكن القيام بقراءة المغامرة الشعرية الإنسانية ، و منها العربية التي نحن بها في هذا البحث ملتصقون ، في ضوء فضاء الموت كرحم تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مسائلة العالم فيما هي تعيد مسائلة ذاتها انطولوجيا و اجتماعيا و تاريخيا " <sup>3</sup> .

و في هذا النص يبرز الموت كفعل كوني يوحد بين تجارب المحبين المتيمنين الذين تشبثوا بأهداب الحب ، و أهداب الموت معا ، و يضرب بجذوره الدلالية والتاريخية إلى العصر الجاهلي مع ( المرقش ) و ( عمرو بن عجلان ) ، ثم يتصاعد زمنيا ليلاص طيفه مخيلة ( جميل ) ، و يفتحها على سلسلة من

<sup>1</sup> - اميرتو إيكو : " التأويل بين السيميائيات و التفكيكية " م س ، ص : 39 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 60 .

<sup>3</sup> - د / محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها " ، الجزء 3 ، م س ، ص : 214 .

التوقعات تثير مخاوف الشاعر ، و توظف فيه غريزة حب البقاء ، حتى و إن أوهنا - مكابرةً - أنه يجابه مصيره بجسارة ، ومن غير امتعاض . إن عدول الشاعر عن التصريح بالموت إلى التكنية عنه حينما ساقه التدفق الزمني للأحداث إليه ، هو نوع من الهروب اللاشعوري من ذلك المصير ، ثم بماذا كئى عن الموت؟! ، لقد كئى عنه بالحياة ، بحوض الماء ، الذي يورد منه ، أليس هذا دليلاً على تمسك الشاعر بالحياة إلى آخر نفس؟! ، وهو في الوقت نفسه تعبير عن رغبة الشاعر في التطهر من الأدران ، طالما أن الماء يضمن الحياة و يغسل الأدران من جهة أخرى . و الحياة التي يبتغيها الشاعر هي الحياة الجديدة ، هي حياة ما بعد التطهر . ومن هنا كان الماء علامة سيميائية ترمز إلى الحياة وإلى النقاء و إلى الطهارة ، و إلى الرغبة في التجدد ، قدمه لنا الشاعر في سياق من العلامات و الرموز الجاهزة دخلت في النص كمتفاعلات نصية تاريخية «<sup>1</sup>» تماهت " أنا" الشاعر معها ، و امتاحت من إحيائها مادة أقامت أود نصوص أبرزت شدة التحام الشاعر العذري بالحياة .

وإذا كان ( جميل ) يتناص مع التاريخ ، فإن ( قيس لبنى ) يتناص مع هذا النص نفسه ، يقول :

وفي عُرْوَةِ الْعُدْرِيِّ إِنْ مِتُّ أَسْوَةٌ      وَعَمْرُو بْنُ عَجْلَانَ الَّذِي قَتَلْتَ هِنْدُ  
وَبِي مِثْلُ مَا قَدْ نَابَهُ غَيْرَ أَنِّي      إِلَى أَجَلٍ لَمْ يَأْتِ وَقْتُهُ بَعْدُ  
هَلِ الْحُبُّ إِلَّا عَبْرَةٌ تَمَّ زَفْرَةٌ      وَحَرٌّ عَلَى الْأَحْشَاءِ لَيْسَ لَهُ بَرْدُ  
وَفَيْضُ دُمُوعٍ تَسْتَهْلُ إِذَا بَدَا      لَنَا عَلَمٌ مِنْ أَرْضِكُمْ لَمْ يَكُنْ يَبْدُو<sup>2</sup>

يبدو ( قيس ) ك ( جميل ) قارئاً جيداً للتاريخ ، فهو - كما يتضح - بصير بأمور المحبين و بمصائرهم . و إذا كان كل حدث هو حصيلة شرطه التاريخي - كما يقرر المهتمون بشؤون التاريخ ، فإنه يتكرر بتكرر هذا الشرط عبر التاريخ .

<sup>1</sup> - للمزيد من الاستيضاح عن معنى هذا المصطلح ، ينظر : د/ سعيد يقطين : "انفتاح النص الروائي ، النص و السياق " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط2 ، 2001 ، ص : 106 .  
<sup>2</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 43 .

و(قيس) يقرأ في تجارب حب سابقه المنتهية بموت أبطالها إعلان موته هو أيضا ، ما دام الشرط التاريخي الذي أفضى إلى موت الأوائل قد تكرر معه وبهذا الإعلان الفاجع ، ينكفي الشاعر على نفسه ينعاها في أسف ومرارة، ويقلب البصر في أمور هذه الحياة محلا قضاياها الكبرى . نظر إلى التاريخ فوجده فجائع و مآسي ، و اشرب إلى المستقبل ، فاشتم رائحة الموت و تساءل في أمر الحب ، فألفاه زفرات حرى تصاعد ، و أحشاء مكتوية تحترق و دموع مدرارة تساقط ، و تفكر في أمر المحبوبة ، فوجد دارها بعيدة و أخبارها تجود على الشاعر بسيل من العبرات دافق ، تخيله ماء عذبا زلالا يرويه فيحيا ، أو يحييه بعد موته ، فيبعثه خلقا جديدا . و بهذا يكون ( قيس ) قد أتم صورة العاشق التراثي ، ذلك الفارس الباسل القوي ، الذي يقضي على الموت بحب الحياة ويستعيز عن حب المرأة ووفائها بحب حبه إياها ، و يقتل اليأس بالإرادة ، ويفجر من نبع الحزن و الأسى سيل الفرح و الأمل ، كل ذلك من أجل الوصول إلى غاية أسمى ، و أبعد تكشف عنها أبيات ( المجنون ) التالية :

أَلَا فِي سَبِيلِ الْحُبِّ مَا قَدْ لَقِيَْتُهُ	غَرَامًا بِهِ أَحْيَا وَمِنْهُ أَدُوبُ
أَلَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ قَلْبٌ مُعَذَّبٌ	فَذِكْرُكَ يَا لَيْلَى الْعِدَاةَ طَرُوبُ
أَيَا حُبِّ لَيْلَى لَا تُبَارِحِ مُهْجَتِي	فَفِي حُبِّهَا بَعْدَ الْمَمَاتِ قَرِيبُ
أَقَامَ بِقَلْبِي مِنْ هَوَايَ صَبَابَةً	وَبَيْنَ ضُلُوعِي وَالْفُؤَادِ وَجِيبُ
فَلَوْ أَنَّ مَا بِي بِالْحَصَى فَلَقَ الْحَصَى	وَبِالرَّيْحِ لَمْ يُسْمَعْ لَهُنَّ هُجُوبُ
وَلَوْ أَنَّ أَنْفَاسِي أَصَابَتْ بِحَرِّهَا	حَدِيدًا لَكَانَتْ لِلْحَدِيدِ تُذِيبُ
وَلَوْ أَنَّي أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ كُلَّمَا	ذَكَرْتُكَ لَمْ تُكْتَبْ عَلَيَّ ذُنُوبُ
وَلَوْ أَنَّ لَيْلَى فِي الْعِرَاقِ لَزُرْتُهَا	وَلَوْ كَانَ خَلْفَ الشَّمْسِ حِينَ تَغِيبُ <sup>1</sup>

<sup>1</sup> -مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 23 - 24 .

تحليل اللفظة المفتاحية في هذه الأبيات ( السبيل ) أو الطريق على المعجم الصوفي الذي تتخذ مفردة السبيل فيه دلالات رمزية تترجم هوس الصوفية بالسفر و العبور ، يقول الدكتور ( خالد بلقاسم ) في هذا المعنى : " للصوفية هوس بالسفر لأنه وسيلتها نحو الله ، وهو لديها ذو وجهين سعودي يتم عبر المعراج ، ونزولي يقود إلى الله أيضا ، و لكن عبر الدواخل ، و لعل ما يميز السفر الصوفي ، هو كونه لا يرتبط بالمكان ، و لا يتم فيه ، ... و بهذا يكون الصوفي في سفر دائم ، وإن لم يبرح مكانه ، لأن السفر عنده يتم في الشيء لا إليه <sup>1</sup> .

إذا كان (المجنون) يناشد الحب أن لا يفارق مهجته ، فلكي يظل سفيره إلى ليلي ومن ثم يحافظ على الصلة بينه و بينها ، تلك الصلة التي تتأرجح صعودا مع مفردات : [ الريح ، الاستغفار ، الأنفاس ، الشمس ] ، و نزولا مع مفردات : [لحصى ، الحديد ، العراق ] . ففي المجموعة الأولى التي تندغم فيها قوى الذات [ الاستغفار ، الأنفاس ] ، مع قوى الطبيعة [ الريح ، الشمس ] ، تتشكل رمزية تحليل على فكر صوفي يؤمن بوحدة الوجود<sup>2</sup> ، و يجعل الفرد ركنا ركينا فيه لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى ، بل هو الحقيقة الكونية الأكثر سطوعا من غيرها ، لأن الذات الإنسانية تحتوي الطبيعة بحدسها ، و تتخذها مطية توصلها إلى الحقيقة الكبرى ، بتحقيق مبدأ التأمل و التعمق الباطن ، الذي يتوسل موضوعات المجموعة الثانية ، مجموعة النزول باعتبارها معطيات طبيعية أرضية من شأنها أن تعبد طريق الفرد إلى المعرفة ، و تهئ له سبيل الخلاص من ربة الجسد و حاجاته ، بما هو أبقى و أجدى .

و هكذا استطاع (المجنون) بتوظيف لغة معبأة بالرمز و الإشارة ، التعبير عن شوقه لمحبوبته ، التي ترمز إلى محبوبة أخرى ، هي الروح المعذبة المتشرنقة التي يهفو لأن يجد منفذا للتأليف بينها و بين الجسد و حاجاته ، حتى يتسنى له أن يحيا حياة هادئة ، و ينعم بالاستقرار النفسي و الوجداني . غير أن ذلك غير محقق

<sup>1</sup> - د / خالد بلقاسم : " أدونيس و الخطاب الصوفي " دار تويقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص 165 .  
<sup>2</sup> - عاطف جودة النصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1998 ، ص : 326 .

حاليا ، لأن مساحة الروح أرحب و أوسع من مساحة الجسد ، يظهر ذلك في كثرة الألفاظ التي تنتسب - دلاليا - إلى معجم الروح ، منها : [ الحب - قلب - غرام - معذب - مهجتي - قلبي - حبها - هواي - صباية - الفؤاد - و جيب - ضلوعي أنفاسي ) . و طالما أن هذا الشرخ بين روح الشاعر و جسده ماض في الاتساع ، فإنه سيظل ملحقا بزمرة الصوفيين الذين يخلون مساحة فكرهم كلها للروح ، فهو في حبه لـ (ليلاه) ، و شوقه إلى التوحد معها ، يماثل الصوفية في توقعهم إلى الله ، و تلهفهم على التوحد معه . وإذا كان حب (ليلي) قد استحال حالة مرضية أو صوفية ، و استحالت (ليلي) - تبعا لذلك - رمزا من الرموز أو غاية من الغايات المثالية التي يتوخى المرء الوصول إليها ، حتى يثبت قوته النفسية ، وكفاءته في تخطي الصعاب على كثرتها ، و تنوع مشاربها ، فإن ذلك قد صور له الطريق الموصلة إلى هدفه السامي ذاك طريقا إلى النور ، و إلى السعادة المطلقة . و على الرغم من صعوبة طريق الحب هذا ، و كثرة مطاويه ومخاطره ، فإن الشاعر لم يبد منه تأففا، بل إنه رأى عذابه شرابا مستمرا ومستساغا ، كلما استزاد منه، ازداد التذاذا و استمتعا . يُفهم هذا من قوله :

تَشْكِي الْمُجُونُ الصَّبَابَةَ لَيْتِي      تَحَمَّلْتُ مَا يَلْقَوْنَ مِنْ بَيْنِهِمْ وَ حُدِي  
وَ كَأَنْتَ لِنَفْسِي لَذَّةُ الْحُبِّ كُلُّهَا      فَلَمْ يَلْقَهَا قَبْلِي مُجِبٌّ وَ لَا بَعْدِي<sup>1</sup>

يطالعنا ( المجنون ) بروح متعالية متسامية مزهوة بنفسها ، تتمتع بقدرة هائلة على مقاومة العذاب و تحمله، و على كفاءة عالية في تحويله إلى لذة مطلقة، بعدما كان مصدر شقاء و ألم ، و بهذا يكون قد نقل لغة الحب من حديث عن الحزن و التشكي من الفراق ، و الهجران ، و التمتع و تمادي قوى المنع في كبح رغبات الشاعر و أهوائه ، إلى تعبير عن المتعة ، و السعادة ، و الالتذاذ ، معلنا بذلك دخوله في مرحلة متقدمة من العشق ، و لا نقول الحب ، طالما أن العشق " اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه حب" <sup>2</sup> . إنها حالة قريبة الصلة بالعشق

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 71 .  
<sup>2</sup> - " رسائل الجاحظ " ، م س ، ص : 140 .

الصوفي الذي ينشد هو أيضا امتلاك اللذة ، و لكن بسلوك طريق مخالف لطريق الجسد . أي إذا كانت اللذة عند الإباحيين يحققها الجسد بمغرياته ، فإنها عند العذريين كما عند الصوفيين ، لا تتأتى إلا بعد التحلل النهائي من أغلاله والإعراض عن إغوائاته .

بيد أن هذا التعالي ، و ذلك التسامي الروحي ، لا يلزم هؤلاء الشعراء دائما ، فقد تأخذهم أحيانا ثرثرة التشكي من هجر المحبوبة ، فيعودون كما كانوا أول مرة كائنات أرضية تتجاذبهم نوازع الحب ، و مشاعر الضجر و الضيق بذلك الوجد المستمر الذي يظل يمزق نياط قلوبهم و يصدعها ، فلا يملكون إلا أن يتشبثوا ولو بقشة تنقدهم من الغرق ، و تعينهم على تجاوز عرض ذلك البحر اللجّي الذي ظلوا يغالبون أمواجه ، زمنا ليس بالقصير إلى أن خارت قواهم ، فاستنجدوا بمن توسموا فيه قابلية للمساعدة ، و استعدادا لتقديم يد العون لهم ، و كانت الصدفة قد وضعت سربا من القطا في طريق و احد منهم ، وهو ( المجنون ) ، فاستنجد بها على نحو يبينه هذا النص :

شَكَوْتُ إِلَى سِرْبِ الْقَطَا إِذْ مَرَرَنْ بِي	فَقُلْتُ وَ مِثْلِي بِالْبُكَاءِ جَدِيرُ
" أَسِرْبَ الْقَطَا هَلْ مِنْ مُعِيرِ جَنَاحِهِ	لَعَلِّي إِلَى مَنْ قَدْ هَوَيْتُ أَطِيرُ "
فَجَاوَبَنِي مِنْ فَوْقِ غُصْنِ أَرَاكَةِ	أَلَا كُنَّا يَا مُسْتَعِيرُ مُعِيرُ
وَأَيُّ قَطَاةٍ لَمْ تُحَرِّكْ جَنَاحَهَا	فَعَاشَتْ بِضُرِّ وَ الْجَنَاحِ كَسِيرُ
وَ إِلَّا فَمَنْ هَذَا يُؤَدِّي رِسَالَةَ	فَأَشْكُرُهُ إِنَّ الْحَبَّ شَكُورُ
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو صَبَوِي بَعْدَ كُرْبِي	وَنِيرَانُ شَوْقِي مَا بِهِنَّ فَتُورُ <sup>1</sup>

نقف في هذا النص على لفظتين مفتاحيتين تفيدان في فك شفرة القصيدة ، تتمثلان في علامتي " القطا " ، و ترمز إلى الرسول ، و " الكتاب " ، و يمثل الرسالة . فالنص إذن رسالة و جهها الشاعر إلى محبوبته ، و كلف القطا بإيصالها ، لما

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 87 .



توسمه فيها من مؤهلات تستجيب للشروط التي حددها ( ابن حزم الأندلسي )  
 للسفير أو الرسول ، و التي لخصها في قوله : " و يجب تخيره ، و ارتياده  
 واستجادته و استفراجه ، فهو دليل عقل المرء ، و بيده حياته و موته ، و ستره  
 و فضيخته بعد الله تعالى ، فينبغي أن يكون الرسول ذا هيئة ، حاذقا يكتفي  
 بالإشارة ، و يقرطس عن الغائب ، و يحسن من ذات نفسه ، و يضع من عقله  
 ما أغفله باعته ، و يؤدي إلى الذي أرسله كل ما يشاهد على وجهه ، كأنما كان  
 للأسرار حافظا ، و للعهد وفيا ، قنوعا خاضعا ، و من تعدى هذه الصفات ، كان  
 ضرره على باعته بمقدار ما نقص منها <sup>1</sup> .

وقد أقر ( ابن حزم ) بهذا بعد أن نوه بأهمية الكتاب في حياة المحبين ، و رصد  
 بدقة دوره في تخفيف وطأة الهجر و البعد عن العاشق ، يقول : " حتى إن  
 لوصل الكتاب إلى المحبوب ، و علم المحب أنه قد وقع بيده و رآه ، للذة يجدها  
 المحب عجيبة تقوم مقام الرؤية ... و يحكى أنها من وجوه اللذة <sup>2</sup> . غير أن  
 اختيار الشاعر المنصرف إلى حقل الرسالة الدلالي ليس - بالتأكيد - اختيارا  
 جزافيا ، بل إن وراءه دلالات رمزية ، أولها أن انتقاء الشاعر للرسول من عالم  
 الحيوان ، يوحي بعدم ثقته في بني جنسه من البشر ، و يكشف عن إحساس مرير  
 بالقهر الاجتماعي ، و ضيق بالرقابة التي سدت عليه طرق الوصال مع الحبيبة  
 و لكن منفذا ما يلبث أن يفتح له ، فيمرر منه رسالته إلى " ليلاه " ، حملت في  
 طياتها معجما كاملا من الصبابة و الوجد ، أسهمت عدة آليات في تعميقها دلاليا  
 ومدها زمنيا ، حيث توزعت و حدثت هذا المعجم على كل الأبيات ، و كأننا  
 بالشاعر تعمد التمطيط زيادة في كسب التعاطف . من هذه الوحدات : [ البكاء -  
 هويت - أشكو - الصبوة - الكربة - نيران - الشوق - ما بهن فتور ] . و إلى  
 جانب آلية التمطيط هذه ، يستخدم آلية التكتيف الدلالي القائمة على المد  
 والتضعيف ، لتكون الحصيصة في الأخير وجع لا يقوى على مجابته إلا بمساعدة

<sup>1</sup> - ابن حزم الأندلسي : " طوق الحمامة في الألفه و الألاف " ، تحقيق : د / طه أحمد مكي ، دار المعارف ، مصر ، ط 2 ، 1977

ص : 58 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 56 .

غيره . وقد أبدى " سرب القطا " استعداده لمديد العون له ، و لمن تخلف منها دعت جماعتهم عليه بكسر الجناح ، العضو الأكثر أهمية في حياتها .  
و الواقع أن صورة الحيوانات المبتورة الأعضاء وردت في أكثر من نص عذري ، منها هذا الذي يقول فيه ( كثير ) :

و غودِرَ فِي الْحَيِّ الْمُقِيمِينَ رَحْلَهَا      وَكَانَ لَهَا بَاغٍ سِوَايَ قَبْلَتْ

وَ كُنْتُ كَذِي رَجْلَيْنِ ، رَجْلٍ صَحِيحَةٍ      وَ رَجُلٍ رَمَى فِيهَا الزَّمَانَ فَثَلَّتْ

وَ كُنْتُ كَذَاتِ الضُّعِّ لَمَّا تَحَامَلَتْ      عَلَى ضِلْعِهَا بَعْدَ الْعِثَارِ اسْتَقَلَّتْ «<sup>1</sup>»

يقدم الشاعر نفسه في هذه الأبيات كمعادل للناقاة ، التي يغلب عليها عادة الإيحاء الإيجابي لأنها كانت " التعبير الحقيقي عن فكرة الحركة و العمل و استمرارية الحياة التي كانت شغله الشاغل [ الإنسان العربي ] في هذه البيئة الصعبة القاسية . " <sup>2</sup> ، غير أن صورتها في هذا النص تنزع إلى حمل دلالات سلبية؛ فالأعرج كائن منبوذ اجتماعيا ، لأنه ناقص ، و المجتمع في أغلب حالاته لا يقبل الناقص ، أو لا يعترف بعضويته فيه ، بل إنه في بعض الأعراف ، نذير شؤم و مخلوق أصابته لعنة الرب لذنب اقترفه ، مما جعل صورته في الأذهان تصطبغ غالبا بطابع الشر و العدوانية ، و لعل ذلك ما يفسر جنوح الخيال الشعبي الذي أبدع الأساطير إلى تقديم الشخصيات الضعيفة في صورة ناقصة عضويا ، و ضعفها ناتج عن عملية نسخ تعرضت لها من قبل الآلهة لإثم ارتكبهت فحقت عليها اللعنة ، و يعثر لنا الدكتور ( عبد المالك مرتاض ) في التراث الشعبي العربي القديم على شخصية ينطبق عليها هذا الحديث ، هي شخصية "النسناس" ، يقول : " أما النسناس فهو كائن ضعيف مظلوم : فهو إما إنسان غير محكم الخلق ، غير مكتمل الأعضاء ، و إما حيوان أشبه الإنسان ، و إما إنسان وقع عليه المسخ ، و أصابته اللعنة ، و ألم عليه الرجز " <sup>3</sup> ، لكن

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 78 .

<sup>2</sup> - د / مصطفى الشورى : " الشعر الجاهلي / تفسير أسطوري " ، م س ، ص : 102 .

<sup>3</sup> - د / عبد المالك مرتاض : " الميثولوجيا عند العرب / دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة " ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص : 49 .

الشاعر أعرج ، لا لأن لعنة من السماء أصابته ، و إنما لأن حبيبته فارقتة ، هذه المرأة التي عدها قسيمته ، و مكلمة روحية له ، فإذا ما تخلت عنه أحس بفراغ لا يملؤه غيرها . إن المرأة بالنسبة لـ ( كثير ) هي الحياة المكتملة، و السعادة المطلقة ، في وجودها تتزن شخصيته ، و تشرئب إلى الكمال الروحي. ولـ(كثير) في نقل صورة المرأة الحبيبية أساليب طريفة ، تتم عن كفاءة عالية في الأداء الشعري ، كما تشف عن مخيلة مقتدرة ، اندغمت فيها معطيات البيئة الرعوية التي يعيش فيها مع مشاعره ووجداناته ، فأسفر ذلك عن نصوص مترفة إيحائياً و رمزيا ، منها هذا الذي يقول فيه :

وَإِي وَتَهْيَامِي بَعَزَّةً بَعْدَمَا      تَخَلَّيْتُ مَا يَيْنَنَا وَتَخَلَّتْ  
لَكَالْمُرْتَجِي ظِلَّ الْغَمَامَةِ كُلَّمَا      تَبَوَّأَ مِنْهَا لِلْمُقِيلِ اضْمَحَلَّتْ  
كَأَنِّي وَ أَيَّهَا سَحَابَةٌ مُمَجَّلٍ      رَجَاهَا فَلَمَّا جَاوَزْتَهُ اسْتَهَلَّتْ<sup>1</sup>»

لقد استفاد الشاعر في هذا النص من إمكانات البلاغة التقليدية ، فعبر عن أنه في علاقتها مع المرأة بما اصطلح على تسميته بالتشبيه التمثيلي ، و قد تمت المساواة فيه بين المرأة و الماء، كثنائية شكلت حلقة مفقودة في حياة الشاعر ، و هو يجد في البحث عنها ، كي تستقيم له الحياة و تنقاد . و يُعدُّ زمن البحث أو زمن الانتظار، هو البرزخ الذي يفصل الحياة عن الموت ، و قد لعب الشاعر على وتر الزمن طويلا ، مما فعّل بنية التوتر في النص ؛ إذ قسم الخيط الزمني إلى فترات تعمل بالتناوب ، نشطتها ثنائية ضدية طرفاها الرجاء و الخيبة ، فكلما رأى الشاعر سحابة توسم فيها خيرا و شغل زر الرجاء ، لاحت بوادر الخيبة و اضمحت السحابة ، ثم تبدو له سحابة أخرى ، ليعيد العملية نفسها . و في كل مرة يرتعش النص ، و تتكاثف بنية التوتر، لتتوقف حركتها آخر الأمر على فعل الخيبة ، فتتطفئ أماله في الارتواء بالمطر ، كما ينقطع حبل رجائه في وصال الحبيبة . لهذا كله سكن بهاجس الفشل الذي يبدو أنه ظل مصاحبا له في الأرض

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، 81- 82 .

وفي السماء ، فحينما يُئس من الإمساك بـ ( عزة ) في الأرض بحث عن نظيرة لها في السماء ، فيما وراء السحاب ، بحث عن عزة المثال أو النموذج الذي يكفي منه بتمثله حتى يضمن لنفسه التوازن ، و يقبها الانشطار و التصدع .

إن اشتغال الشاعر على الغياب زاد من قيمة موضوعه " المرأة " و أذكى شوقه إليها ، ذلك أن المرء كلف بما هو بعيد عن متناوله ، و " المطر " ، هذا المحور اللفظي الذي اشتغل عليه الشاعر العربي كثيرا ، قدمه بوصفه قرينا لـ ( عزة ) في الغياب ، ضمَّ إلى محور المرأة ليفجر من الاثنتين المفقودين صورا مريعة للخيبة و الفشل اللذين وسما نظرتهم للحياة بميسم التشاؤم و التطير من المستقبل ، كما جعله يلصق بالمرأة أوصافا و شمائل تخدم نظرتهم تلك ، فسلمات مثل البخل والخيانة و المماثلة في قضاء الدين ، وغيرها من القيم الخلقية السلبية المنبثة في جنبات النص العذري ، والموجهة إلى المرأة فيما يشبه التعنيف واللوم والعتاب، لا تعبر عن شخصية المرأة ، ولا تندس في زمرة شمائلها ، بقدر ما تبين فلسفة الشاعر في هذه القيم، و تكشف عن رؤيته للآخر امرأة و مجتمعا .

و لعل أبرز ما ألصقه الشعراء العذريون بالمرأة من الصفات ، المماثلة في قضاء الدين ، و مخالفة الوعد . يقول ( جميل ) :

إِني إِلَيْكَ بما وَعَدتِ لَنَاظِرٌ      نَظَرَ الْفَقِيرِ إِلَى الْغَنِيِّ الْمَكْثِرِ  
يَعُدُّ الدِّيُونَ وَلَيْسَ يُنْجِزُ مَوْعِدًا      هَذَا الْعَرِيمُ لَنَا وَ لَيْسَ بِمُعْسِرِ  
ما أَنْتِ و الْوَعْدُ الَّذِي تَعِدِينِي      إِلَّا كَبْرَقِ سَحَابَةٍ لَمْ تُمَطِّرِ  
قَلْبِي نَصَحْتُ لَهُ فَارَدَّ نَصِيحَتِي      فَمَتَى هَجَرَتْهُ فَمِنْهُ تَكْثِرِي<sup>1</sup>

يتناص هذا النص مع سابقه، في اتخاذ موضوعه المطر المرتجى من السحابة غير الممطرة في حقيقتها رمزا لخيبات الشاعر المتتاليات ، بعد أن أمعن في تمديد زمن الانتظار المبطن بالخوف ، و بالأمل في الآن نفسه ، مما وسم بنية النص بالتوتر و أشاع فيه معاني الحرمان الذي يكتنف كل شيء في حياته ؛ فهو

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 103 ، 104 .

محروم - إذ حُرِّم المرأة - من الحرية ، ومن الماء ، ومن الفرح . و المرأة التي صورّها مخالفةً لوعدها ، إنما هي معادل رمزي للحياة التي عزّ عليها أن تمده بكل ما من شأنه أن يرعّبه فيها ، وهذا يؤكد ما كنا قد أشرنا إليه من أن محور المرأة في الشعر العذري ليس وقفاً على سياق الغزل و حده ، كما أن الصفات الملحقة بها رمزية أكثر منها حقيقية .

ولعل القيمة الخلقية التي لا تقل تواتراً في النصوص العذرية عن القيمة السابقة هي قيمة البخل ، يقول المجنون :

لَعْمَرِ أَيْبَهَا إِنَّهَا لَبَحِيلَةٌ      وَمِنْ قَوْلٍ وَاشٍ إِنَّهَا لَعَضُوبٌ  
رَمَّتَنِي عَنْ قَوْسِ الْعَدَاوَةِ إِنَّهَا      إِذَا مَا رَأَيْتَنِي مُعْرِضًا لَغُلُوبٌ<sup>1</sup>

لقد جرى العرف الشعري و العربي عموماً باستملاح صفة البخل من المرأة ، بل و عدت قيمة خلقية مكملة لمجموع صفاتها الجسدية ، وإذا كان المجتمع العربي الذي يقدر الكرم ، و يستهجن البخل ، كما لا يستهجنه مجتمع آخر ، يبارك هذه الصفة في المرأة ، فإن ذلك يعني أن البخل الذي تبديه المرأة اتجاه الشاعر يخص عرضها و عفتها ، و ذلك ما يزيد من كلف الشاعر بها ، خاصة وأن حرص العذري و هو البدوي القح على العفة و الطهارة و سائر القيم المحمودة غير خاف على أحد ، و ليس لنا من سند نطمئن إليه أكثر من نص لـ ( ابن خلدون ) الضليع في شؤون " العمران " و ما إليه من العوائد والأعراف و النحل يقول فيه : "وأهل البدو ، و إن كانوا مقبلين على الدنيا مثلهم [ يقصد مثل أهل الحضرة ] إلا أنه في المقدار الضروري لا في الترف و لا في شيء من أسباب الشهوات واللذات و دواعيها ، فعوائدهم في معاملاتهم على نسبتها و ما يحصل فيهم من مذاهب السوء و مذمومات الخلق بالنسبة إلى أهل الحضرة أقل بكثير ، فهم أقرب إلى الفطرة الأولى ، و أبعد عما ينطوي في النفس من سوء الملكات بكثرة العوائد المذمومة و قبحها ، فيسهل علاجهم من علاج الحضرة ، وهو ظاهر " <sup>2</sup>

<sup>1</sup> - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 28 .

<sup>2</sup> - ابن خلدون ( عبد الرحمن ) : " المقدمة " ، تحقيق : درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 2002 ، ص : 117 .

و صوت الأب الذي أقسم به المجنون في هذا النص ، هو صوت المجتمع الذي لا ينفك يوغر صدر المرأة ضد الشاعر ، و يمارس عليها سلطة أبوية تغذي فيها شيمة البخل ، وتؤصلها ، وتمنحها الشرعية ، على علمها بأن ما يريده الشاعر منها وهو العذري العفيف ، لا ينال من عفتها في شيء وإن خيل للمجتمع العربي المتشبع بثقافة المنع و القمع حد الثمالة «<sup>1</sup>» عكس ذلك. هذا كله آلم الشاعر وحزّ في نفسه وحقّ له ذلك ، إذا فهم أن الإعراض الذي تبديه المرأة اتجاهه لا ترضي به كبرياءها و أنوثتها ، وتحافظ من خلاله على عفتها و طهارتها ، بقدر ما تعبر به عن ذات مقهورة مسلوقة الإرادة ، تنزع منزعا رضوخيا استسلاميا. وتلك النزعة تشيع في نفس الشاعر إحساسا بالدونية و الهامشية ، في مقابل تفوق المجتمع ومحوريته لدى المرأة ، فهي لا تحرص على إرضائه ، كما يفعل هو إزاءها ، وإنما تهفو إلى افتكاك مباركة الجماعة ، و تثمينها بسلوكها هذا. وبذا تدور الدائرة على العذري فالمجتمع يسحق ذاته ، و يحق إرادتها ، و المرأة تعينه ، و تقدم نفسها كمعول يُهوى به على آماله و أحلامه ، فيصدعها ، لأنها تعلم بأنها الجرح الأكثر التهابا في روحه المثخنة بالجراح . وهكذا تستحيل العلاقة بينهما إلى علاقة صراع يذكي أواره تتقاذف مصالحو ، و تضارب أهواء يؤكدها فعل الصيد الذي قدمه ( قيس لبنى ) فيما يشبه معركة بين طرفين ندين . يقول :

بَرَّتْ نَبَلَهَا لُبْنَى وَرَيْشَتْ  
وَرَيْشَتْ أُخْرَى مِثْلَهَا وَبَرَّتْ  
فَلَمَّا رَمْتَنِي أَفْصَدْتَنِي بِسَهْمِهَا  
وَ أَخْطَأْتُهَا بِالسَّهْمِ حِينَ رَمَيْتُ «<sup>2</sup>»

تقوم العلاقة في هذين البيتين على التوازي بين الشطرين :

<sup>1</sup> - يوسف اليوسف: " الغزل العذري " ، م س ، ص : 34 .  
<sup>2</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 31 .

<u>الشاعر</u>	<u>لبنى</u>	
بريتُ	بَرَتُ	1 ب
ريشتُ	رِيشتُ	
رميتُ	رَمَتِي	2 ب
أخطأها	أفصدتني	

إن كل فعل من لبنى ، يقابله رد فعل من الشاعر ، دون أن تفصل بين الفعلين مدة زمنية ذات بال ، مثلما يفهم من العلامتين الظرفيتين الموجودتين في البيت الثاني: [لما / حين ]، وهذه البنية القائمة على التضاد التركيبي ، تحيل على تضاد على المستوى الدلالي ؛ حيث تُفَعَّلُ آلية الصراع بين الشاعر و حبيبته ، لكنه يُحَسَمُ لصالح المرأة ، مما يرسخ قيم الشهامة و الفروسية العربية التي يقدها الشاعر العذري ، و يترفع بها عن إيذاء المرأة ، حتى و إن كانت خصمه اللزود ، فإذا كانت الفروسية تقتضي هزم الخصم في منازل الرجال ، فإنها تعني الانهزام في مقارعة النساء . وهذه هي صورة العاشق التراثي الفارس الباسل الذي يسهل على المرأة اقتناصه ، فيما يعز عليه اقتناصها ، لأن أسلحتها فتاكة لا قدرة له على مقاومتها . و لنستمع لجميل يعدد لنا طرفا من هذه الأسلحة :

سَبَتِي بَعَيْنِي جُودِرٍ وَسَطَ رَبْرَبٍ      وَصَدْرٍ كَفَأثُورِ الرَّخَامِ وَجِيدِ  
تَزِيْفُ كَمَا زَافَتْ إِلَى سَلْفَاتِهَا      مُبَاهِيَةٌ طِيِّ الوِشَاحِ مَيُودِ<sup>1</sup>

بسهم العفاف و البخل و إخلاف الوعد و الجمال الأنثوي إذن ، سبت المرأة الشاعر العذري . و إذا كان (جميل) قد أدخل هنا بعضا من القيم الجمالية الجسدية فإن ذلك ليس ظاهرة ، فلم يُعرف عن جميل ولا عن غيره من العذريين أنهم عبيد الجمال الجسدي ، ولا صناع الخيال الشبقي . بل إنهم كانوا مثالا ممتازا للإنسان

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 67 .

الذي يغالب أهواءه وغرائزه فيقهرها ، وتتغير إذ ذاك نظرته للمرأة من نظرة تخالطها الشهوة وتدنسها الأهواء ، إلى نظرة تقدير إن لم نقل تقديس ؛ لأن ذلك الحب الذي يكنه العذري لحبيبته لا يطفئ شرارته سوى الـ " توحيد في ذات المرأة التي أحبها ، و أحاطها بالعفة و الطهارة " <sup>1</sup> ، ولأجل ذلك كان التكوين الإستطقي للمرأة عندهم ، يغلب عليه طابع الروحانية و المثالية ، الذي يُعنى بتعداد المعايير الجمالية المعنوية ، مثل المشية و الابتسامة ، فضلا عن الشمائل الخلقية السلبية اجتماعيا ، الإيجابية فنيا ، مثل البخل ، و الجفاء ، و الصدود والهجران ، و التماطل في أداء الدين ، و إخلاف الوعد ، و الخداع و المراوغة وغيرها من الخصال التي شكلت في الشعر العذري ظاهرة تستحق العناية وتحتاج إلى دراسة مستفيضة ؛ حيث حورها الشاعر، و انحرف بدلالاتها من النقيض إلى النقيض بما يستجيب لرؤيته ، و يخدم نظرته للمرأة ، التي كثيرا ما دخل معها في علاقة جدلية أبان من خلالها عن موقف فلسفي منها ، فهي تارة مكملة له متوحدة معه روحيا ، و هي طورا خصم له ، تناصبه العدا و تقابل وده بجفاء ، ثم هي حيناً مقهورة مستعبدة ، و حيناً بطيئة ماطلة أو صائدة ماكرة.

كل هذه النماذج الأنثوية قدمها لنا الشاعر العذري في إطار رعوي يعكس شدة التحامه ببيئته وانغماسه في القضايا الكبرى لمجتمعه المؤرّق بمشكلة الماء والمولع بمراقبة السحاب ، و ترقب المطر ، و المثنّن لقيم العفة ، و الكرم والوفاء ، و المستهجن لمقابلاتهم من امتهان الرذيلة ، و البخل ، و إخلاف الوعد .

فصوت القصيدة العذرية هو صوت أنا الشاعر في علاقته مع البيئة ، و مع المجتمع ، و مع المرأة التي تعددت نماذجها و صورها في النص العذري ، فإلى جانب كونها أما و حبيبة ، فهي أيضا رمز للمثالي و المطلق و الكامل المجاوز للكائن والموجود .

<sup>1</sup> - د / فاطمة حميد السويدي : " الاغتراب في الشعر الأموي " ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 ، ص : 156 .



## • - المرأة المثال :

عالم الأنوثة هو عالم العذري الأثير الذي أفرغ فيه مكبوتاته ، و عاش فيه حياته ، و لملم في جنباته شتات أفكاره . الأنوثة هي ملاذ العذري في عراء الحياة و جفاء الصحراء . و سلاحه الأشد فتكا في مقارعة الموت، و الذبول ، و اليأس . أحب الشاعر الأنثى ، فصاغ حبه كله شعرا ، و تمنى حياة سعيدة هائلة متعالية، فجدت تلك الحياة المتأملّة، امرأة شحذ لها من الصفات الجسدية و الشمائل الخلقية ، ما يكفي لأن يقيمها مثالا ، أو أنموذجا للكمال . أوجد لها من الأشباه الحيوانية و النباتية و الكونية و الشيبئية ما تواضعت البشرية على اعتماده كمرجع للجمال و للكمال . فمن عالم الحيوان اصطفى العذري المها و الغزال ، و من النبات استخلص النخل و أنواعا منوعة من الزهور و الرياحين و السوائل الروحية كالعسل و الخمر ، و في عالم الأشياء وجد الدمية ، و وجد في الكون الشمس و القمر و الكواكب «<sup>1</sup>» ، و كل هذه الأشياء ، و الموضوعات الحية و الميتة ، ترمز إلى معبودات قديمة أو تحيل على مرجعيات ميثولوجية أو عقائدية ، لا يُستبعد أن يكون الشاعر قد استحضرها و هو يصوغ تجربته الحياتية شعرا ، و ينقل رسالته الرؤيوية و الفلسفية قصيدة ، مع ما يعنيه كلاهما من انحراف ينص عليه ناموس الفن ، و يشدد عليه ؛ ذلك أن " الفن موقف غير محايد من الواقع ، مهما كانت قيوده و مشاكله ، فهو موقف يعبر عن رسالة لا تخلو من بث إيديولوجي " <sup>2</sup> . و العذري يكون قد انطلق من خلفية جاهلية تزعم أن المرأة لها بعض الصلة بالآلهة ، وإن لم تكن آلهة فهي رمز لها ذلك ما يفهم من نص هذه فحواه : " وهكذا ارتبطت المرأة عند الجاهليين بنوع من العبادة الغامضة التي ترمز إلى تقديس الخصوبة و النماء " <sup>3</sup> . و لنا في القرآن الكريم ما يشهد على أن تلك الهالة القدسية التي حفت بمحور المرأة في الشعر العذري هي سلبية معتقد جاهلي ذهب إلى اعتبار المرأة كائنا سماويا من طراز الملائكة

<sup>1</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 06 - 07 .

<sup>2</sup> - / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 02 .

<sup>3</sup> - د / مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ، 1996 ، ص : 70 .

يقول الله تعالى: ﴿ فَاسْتَفْتِهِمْ أَلِرَبِّكَ الْبَنَاتُ وَ لُهُمُ  
الْبَنُونَ ، أَمْ خَلَقْنَا الْمَلَائِكَةَ إِنَاثًا وَ هُمْ  
شَاهِدُونَ ، أَلَا إِنَّهُمْ مِنْ إَفْكِهِمْ لَيَقُولُونَ وَلَدَ اللَّهُ  
، وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ ، اصْطَفَى  
الْبَنَاتِ عَلَى الْبَنِينَ ، مَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ<sup>1</sup> .

وإذا كان ثمة من الجاهليين من يزعم أن الأنثى كائن مفارق لجنس البشر ، لذلك فهو يستحق أن يقدر أو يؤله ، فإن ( كثير عزة ) يقول ما يصب في هذا المعنى :

اللَّهُ يَعْلَمُ لَوْ أَرَدْتُ زِيَادَةً      فِي حُبِّ عَزَّةٍ مَا وَجَدْتُ مَزِيدًا  
رُهْبَانُ مَدِينٍ وَ الَّذِينَ عَهَدْتُهُمْ      يَكُونُ مِنْ حَذَرِ الْعَذَابِ قُعُودًا  
لَوْ يَسْمَعُونَ كَمَا سَمِعْتَ كَلَامَهُمْ      خَرُّوا لِعَزَّةٍ رُكَّعًا وَ سُجُودًا  
وَ الْمَيْتُ يَنْشُرُ أَنْ تَمَسَّ عِظَامَهُ      مَسًّا وَ يَخْلُدُ أَنْ يَرَاكَ خُلُودًا<sup>2</sup>»

يسلك ( كثير ) مسلك الصوفية في حبه و هيامه ، فهو يستعمل لغة يكاد يُقرأ في  
ظاهرها ما يعتبر تدينيسا و انتهاكا لحرمة المقدسات ، و تأليها للمرأة ؛ من حيث  
إنها تضطر الرهبان لأن يخروا لها ركعا و سجدا ، و من حيث إنها قادرة على  
إحياء العظام ، و واحد هو الله الذي تسجد له الخلائق جميعا و تركع ، وهو وحده  
الذي يحيي العظام وهي رميم ، قال تعالى: ﴿ يَحْيِي الْعِظَامَ وَ هِيَ  
رَمِيمٌ<sup>3</sup> 》. أما ( عزة ) فليس لها حول و لا قوة لفعل ذلك . غير أن الواضح  
أن ( كثيرا ) ، لا يعول على ظاهر اللغة في نقل رسالته إلى القارئ ، وإنما يعول  
على باطنها المعبأ بالرمز و الإيحاء ، خروجاً منه عن المألوف ، و تعففاً من  
المكرور المعاد و تحقيقاً لعنصر " الأدبية " للغة النصية ؛ من حيث إن اللغة  
الأدبية " تختلف عن اللغة العادية المتداولة ، وذلك لأنها تسعى إلى أن تقول

<sup>1</sup> - سورة " الصافات " ، الآيات: [ 149 - 154 ] .

<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 113 .

<sup>3</sup> - سورة " يس " ، الآية : 78 .

شيئا مختلفا أصلا عما تقوله اللغة العادية ، ومن ثم نطالع في الشعر مثلا صورا و تراكيب تختلف عن التراكيب المعتادة ، و نجد ألفاظا تتراكب مع بعضها في الشعر قد لا نألفها كثيرا في اللغة العادية اليومية<sup>1</sup> ، وقد كان من الممكن أن يأخذ التعبير عن مشاعر الحب شكل الاستقرار و الثبات في التراث العربي ، بما يحمله في طياته من صور نمطية، وأساليب متواترة ، لو لم يجتهد الشعراء في إيجاد بدائل فنية كفت المتميزين و الجيدين منهم ، شر السقوط في شرك التكرار الذي ينفي الأصالة و التفرد ، وقد وجد ( كثير ) البديل في نبع اللغة الفياض ، فاستقى منه معانيه ، و بلّ به ريق قصيدته، لتظل حية على تعاقب الأزمان و الدهور ، وقد اختار منهل الصوفية اللغوي ، و استقى منه ألفاظا من قبيل : [ الخلود - خلودا - يراكا - ركعا - سجودا - ينشر - يبكون - الله - يعلم - حب ... ] ليدلل على رمزية الأنثى ( عزة ) ، و يستر رغباته المنصرفة إلى الخلود ، وإلى الوصول إلى الحقائق المطلقة ، فالشكل الفيزيائي للأنثى ما هو إلا مطية يتوسلها الشاعر كما الصوفي للوصول إلى الله ، و إلى الحقيقة الكونية الكبرى و من هنا فالمرأة هي أشبه ما تكون بكائن نوراني يرمز إلى الله المعبود ، إذ كان لا بد من اتخاذ كائن أرضي ينطلق منه العبد للتأمل ، و التملي في المحدثات ، و كانت المرأة ذلك الكائن لما اكتسبته عبر التاريخ من دلالات رمزية دنت بها إلى حال من التقديس ، و أتاحت لها تسلم تلك المكانة المكيّنة، فإذا سلّم بأنها ليست آلهة فهي رمز للآلهة<sup>2</sup> ، لذلك فلا عجب أن نجدها معادلة للشمس المعبودة عند بعض الجاهليين<sup>3</sup> ، يقول ( المجنون ):

فَقَالُوا : أَيْنَ مَسْكَنُهَا وَ مَنْ هِيَ      فَقُلْتُ : الشَّمْسُ مَسْكَنُهَا السَّمَاءُ<sup>4</sup>

وإذا كان ( المجنون ) قد حافظ على بقايا جاهلية في صياغة رمزية المرأة، فإن (جميلا) استفاد من المذهب الجديد، مذهب الصوفية في تصويره للمرأة، يقول :

1 - د / محمود العشري : " الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة " ، ميريث للنشر و المعلومات ، القاهرة ، 2003 ، ص : 185 .

2 - عاطف جودة النصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، م س ، ص : 143 .

3 - مصطفى عبد الشافي الشورى : " الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " ، م س ، ص : 29 .

4 - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 14 .

وَتَبَسُّمٌ عَنِ لَمَعِ الْبُرُوقِ مُنْصَبٍ      أَغْرَ النَّدَى يُزْجِي صَبِيرًا مَنْصَدًا  
كَشْمَسٍ مِنْ فُرُوجِ غَمَامَةٍ      وَقَدْ وَاقَفَتْ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أَسْعَدًا<sup>1</sup>»

في هذين البيتين تتداخل الأفكار ، و التصورات ، و الظواهر لتعكس مبدأ وحدة الوجود عند الصوفية ، وتبرز فكرة التجلي الإلهي في أشكال الطبيعة ومظاهرها و صورها فليس ملفوظات : [ البرق - السحاب - الشمس - الغمامة - النجم ] سوى تجليات للألوهية كما يشير الدكتور ( عاطف جودة النصر ) بقوله: " وعلى هذا أدركت العرفانية الصوفية الكون من حيث واحديته ، على أنه الله أو الطبيعة الطابعة ، و أدركته من حيث التبعض و التخارج ، و كثرة الصور و المظاهر على أنه أحوال و تعيينات نابغة من الألوهية في طبيعتها المطبوعة "2 .  
(جميل) إذن يؤمن بمبدأ وحدة الوجود ، الذي بموجبه تدخل كل الكائنات في نسيج متلاحم «<sup>3</sup>» ، و يعد استعمال الشاعر لضمير الغائب واحدا من تجليات هذا المبدأ الذي صدر عنه الشاعر هنا ؛ وذلك من حيث ورود احتمالية دلالة ضمير الغائب على الميتافيزيقي ، و المطلق ، و غير المتعين ، و كذا إفادته- في هذا النص - لمعنى امتزاج مظاهر الطبيعة الباعثة على الرهبة ، و الموحية بالجلال ، و الموجبة للاعتداد بمظاهر الجمال الأنثوي .

و يزداد النص العذري انفتاحا على الفكر الصوفي ، عندما يسوّى بين ريق المرأة و الخمر ، يقول ( قيس لبنى ) :

و لِلْحَائِمِ الْعَطْشَانَ رِيٌّ بِرَيْقِهَا      و لِلْمَرِحِ الْمُخْتَالَ خَمْرٌ و مُسْكِرٌ<sup>4</sup>»

و للصوفية في الخمر - كم نعلم - فلسفة خاصة ، و مفهوم مخالف ، حيث شغلت مساحة كبيرة في شعرهم و فكرهم ، و قُدِّمت على أنها رمز من الرموز التي دار عليها الفكر الصوفي ، و إذا قرنت المرأة بوصفها رمزا للجمال المطلق ، كان ذلك إيذانا بدخول عالم الصوفية من بابة الشرعي ، يفهم هذا من قول ( عاطف

\* [ أغر : أبيض / يزجي : يسوق / الصبير : السحاب الأبيض ] . أنظر الديوان ( الحاشية ) .

1 - جميل بئينة : الديوان ، م س ، ص : 56 .

2 د / عاطف جودة نصر : " الرمز الشعري عند الصوفية " ، ص : 315 .

3 - نفسه ، م س ، ص : 226 .

4 - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 47 .

جودة النصر ) : " كما حللوا العلاقة بين السكر و الشهود المبالغت للجمال المطلق متجليا في الأعيان ، و الحيرة في المشاهدة ، و الدهشة التي تعترى الصوفي إذا ما سكر بهذه الخمرة الإلهية " <sup>1</sup>.

و لن تتعين بدقة نقطة التقاء قيس مع الصوفية في فهم العلاقة بين الخمر والمرأة إلا بعد تفصي مدلولات العلامات اللغوية [ ري - المرح - المختال - خمر - مسكر ) في المعجم الصوفي ، فقد ميز الصوفية بين ثلاث درجات للسكر ، أولها الذوق وهو حصيلة خلوص نية العبد في التنزه عن المآرب ، ثانيها الشرب ويُوصَل إليها عندما ينجح المرء في منزلة ما يجد من رغائب ، و ثالثها الري و يبلغها الصوفي عندما يواصل طريقه هذا دون أن يعتريه ضعف أو قنطرة «<sup>2</sup>» و إذا دامت تلك الصفة و لم يورثه الشراب سكرا ، كان " صاحيا بالحق لا يتأثر بما يرد عليه ، و لا يتغير مما هو به " <sup>3</sup> و ( قيس ) " تذوق " و " شرب " و " ارتوى " ، لأنه أخلص النية في حبه لـ(لبناه) ، وواصل طريقه - على وعورتها - من دون أن يثنيه عن عزمه عائق أو معارض ، وظل وفيها لهدفه زما من غير أن يتأفف أو يتململ تحت وطأة ذلك الحب الممض ، و من هنا كانت طريق العذري للمرأة كطريق الصوفي إلى الله ، تعب كله و عوائق و عثرات ، و لكنه يمضي بنهاية سعيدة و لذة أبدية .

و إذا كان ريق (لبنى ) خمرا كما أخبرنا(قيس ) ، فإن وجه (ليلي) شمس أو بدر و عيونها عيون مها :

أَيْرِي مَكَانَ الْبَدْرِ إِنْ أَفَلَ الْبَدْرُ	وَقَوْمِي مَقَامَ الشَّمْسِ مَا اسْتَأَخَرَ الْفَجْرُ
فَفِيكَ مِنَ الشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ ضَوْؤُهَا	وَلَيْسَ لَهَا مِنْكَ التَّبَسُّمُ وَ الثَّغْرُ
بَلَى لَكَ نَوْرُ الشَّمْسِ وَ الْبَدْرِ كُلُّهُ	وَ لَا حَمَلَتْ عَيْنَيْكَ شَمْسٌ وَ لَا بَدْرُ

<sup>1</sup> - د / عاطف جودة نصر : " الرمز الشعري عند الصوفية " ، م س ، ص : 342 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 343 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 343 .

لكِ الشَّرْفَةُ اللَّأْلَاءُ وَالبَدْرُ طَالِعٌ      وَ لَيْسَ لَهَا مِنْكَ التَّرَائِبُ\* وَالتَّحْرُ  
 وَمِنْ أَيْنَ لِلشَّمْسِ المُنِيرَةُ بِالصُّحَى      بِمَكْحُولَةِ العَيْنَيْنِ فِي طَرْفِهَا فَتْرُ  
 وَأَتَى لَهَا مِنْ ذَلِّ لَيْلِي إِذَا انْثَنَتْ      بَعَيْنِي مَهَاةِ الرَّمْلِ قَدْ مَسَّهَا الذُّعْرُ  
 تَبَسَّمُ لَيْلِي عَنِ ثَنَائِيَا كَأَنَّهَا      أَقَاحِ بَجْرَعَاءِ المَرَاضِينِ أَوْ دُرُ  
 مُنَعَّمَةٌ لَوْ بَاشَرَ الذَّرُّ جِلْدَهَا      لِأَثَرِ مِنْهَا فِي مَدَارِجِهَا الذَّرُّ  
 إِذَا أَقْبَلَتْ تَمْشِي تُقَارِبُ خَطْوَهَا      إِلَى الأَقْرَبِ الأَدْنَى تَقَسَّمَهَا البِهْرُ»<sup>1</sup>

لئن قرَّ في أذهان كثير من الدارسين أن الشعراء ، حينما يشبهون المرأة بالشمس أو القمر ، فإنهم يتمثلون روح بعض المعتقدات الجاهلية التي كانت تراها رمزا للآلهة»<sup>2</sup>، فإن قراءة أخرى قد تستعيز عن هذه الفرضية بفرضية أخرى مؤداها : أن ( المجنون) في هذه القصيدة ينزل الشمس و القمر والكواكب من أبراجها العاجية ، ويحل محلها المرأة الواقعية ، لأنها أحق بأن تعلو منزلتها ما دامت تملك من المؤهلات و الخصائص التكوينية ما يجعلها تفضل على الشمس و على غيرها من الكواكب ، و ليست عملية المقارنة التي أجراها (المجنون) في هذا النص بين المرأة والشمس ، إلا برهنة على تلك الأفضلية ، أفضلية ليس على الشمس فقط ، بل على الطبيعة ، كلها ؛ شمسه و بدرها ، و حيوانها و نباتها . فليس في الطبيعة كائن يجمع كل مقومات الجمال ؛ إذ كل ما يستحسن في الشمس و القمر ، الضوء و الإشراق ، و مجمل ما يُستحب في الأطباء ، المقلتان و الجيد . أما الأخوان فنصيب المرأة منه البياض . بينما تلتئم هذه المقومات كلها وأخرى في المرأة ، وذلك تقريبا ما يذهب إليه الدكتور (حسن عبد الجليل يوسف ) في إحدى قراءاته لبعض النصوص الجاهلية ، يقول : " و الشاعر عندما يقدم المرأة هذا التقديم المتميز إنما يجعل منها صورة للشمس المعبودة قديما ، أو

\* - [ الترائب : ج تريبة ، عظمة الصدر / جرعاء : رمل مستوية لا تتبث شيئا / المراضين : اسم موضع / الذر : النمل الصغير / البهر: انقطاع النفس ] ، أنظر : الديوان ( الحاشية )

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 80 - 81 .

<sup>2</sup> - د / مصطفى عبد الشافي الشورى : " الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " ، م س ، ص : 132 .

الغزاة المعبودة ، و كأنه بهذا يسقط هذه المعبودات من عرشها ، و يحل محلها تلك المخلوقات التي تهبه الحياة الحقيقية ، إنها دائما عندما تغيب الشمس وتنفر الغزاة ، وتخفي الدمى عن عينيه ، إنها تقدم له كل أسباب الحياة النافع منها و الممتع ، كما تمثل الضرورة ، فلا حياة له بدونها ، إنها تمثل له الخصوبة في مقابل الجذب الذي يحيط به في صحرائه القاحلة ، و تمثل الأمن والسكينة في مقابل الخوف و الرهبة التي يفرضها الزمان و المكان عليه وتمثل المتعة في مقابل الحرمان الطبيعي و الوجودي الذين يحيطان به " 1 .

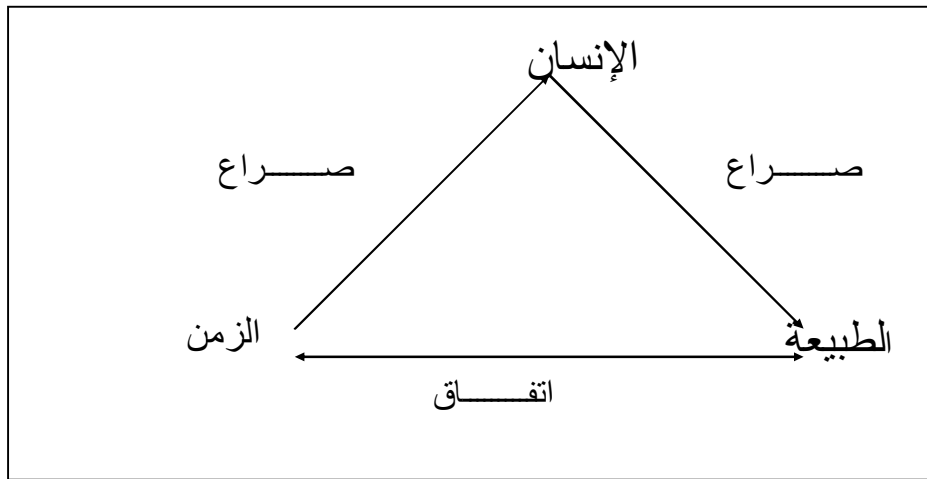
فالشاعر إذن بتحله من النظرة التقديسية للطبيعة بمظاهرها، يكون قد صاغ لنفسه فلسفة خاصة في الوجود ، قوامها الثقة في الجنس البشري ، و الاعتداد به بعد ما أنس فيه قوة و قدرة على تسخير الطبيعة لإرادته . وفعل الأمر الاستهلاكي " أنيري " يوحي بأن الشاعر يقف في موقف قوة و جموح ، أخضع بموجبه تضاريس الكون لعملية تغيير شاملة ، استهدفت أول ما استهدفت الشمس و البدر ؛ حيث زحزحهما من مكانهما ، و أحل محلهما المرأة التي أعطاهما صفة البديل حسبما يفهم من قوله " أنيري مكان البدر " ، و " قومي مقام الشمس " . كل هذا يكشف عن نظرة واقعية ينظر بها ( المجنون) إلى الأشياء ؛ حيث اطرح الغيبيات جانبا ، و مضى يفلسف الكون وفق رؤيته له ، موظفا في ذلك لغة رامزة تتوزع علاماتها بين حقل " الطبيعة " و حقل " الإنسان " ، و حقل " الزمن " على اعتبار أن هذه الأقطاب ثلاثتها هي التي فعلت بنية الصراع التي انبنى عليها النص .

إن صورة الإنسان البيضاء الناصعة المقابلة لصورة الأياحي المنغرس في مكان قفر ، ترمز إلى قوة الإنسان ، و حيويته ، و جماله ، في مقابل تجهم الطبيعة وفقرها و بؤسها ، فالأسنان البيضاء هي علامة للجمال ، و للقوة ، و للصحة و بروزها للعيان أيضا يوحي بانطباع ابتسامة على وجه صاحبها ، و تلك الابتسامة هي ابتسامة النصر، و القوة ، و الزهو . أما ملفوظ " الذر" الوارد في

1 - د / حسن عبد الجليل يوسف : " عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 17 .

البيت الموالي والمرادف لـ " النمل " ، فيمثل الزمن الذي يمخر جسد الإنسان كما يمخر النمل جسد الشجرة فيميتها ولو بعد زمن طويل ، و الزمن ظهير الطبيعة في إفزاع الإنسان و صياغة مصيره . و حركته شبيهة بحركة النمل؛ بطيئة ولكنها تفعل فعلها ، أما لونه النازع دوما إلى القتامة و السواد في المرجعية الرمزية ، يماثل لون النمل ، وهو ينسجم – دلاليا – مع المشي ، الذي نجده في البيت التالي ، و المشي فعل تنجزه المرأة فيصيبها التعب و الإعياء إلى درجة أن " يتقسمها البهر " ؛ أي ينفطع نفسها .

و باستنتاج المعادلات الرمزية لأطراف الصورة ، تكون الشمس معادلا للزمن والمرأة معادلة للإنسان على وجه الإطلاق و العموم ، و يكون المعنى مؤداه : أن الزمن يُرهق الإنسان و يعييه بصروفه و نوائبه ، و الطبيعة تقهره بقسوتها وخشونتها ، ولكنه – مع ذلك- يبقى صامدا وقويا ، يعتلي هرم المثلث كما يتضح في هذه الترسيمة :



و تتكرر صورة هذا المثلث عند (قيس لبنى) في قوله :

إِذَا عَيْتَهَا شَبَّهَتْهَا الْبَدْرَ طَالِعًا      وَ حَسْبُكَ مِنْ عَيْبٍ لَهَا شَبَّهَ الْبَدْرَ



لَقَدْ فَضَّلْتُ لَبِيَّ عَلَى النَّاسِ مِثْلَمَا      عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ فَضَّلْتُ لَيْلَةَ الْقَدْرِ  
 إِذَا مَا مَشَتْ شَبْرًا مِنَ الْأَرْضِ أَرْحَفَتْ      مِنْ الْبَهْرِ حَتَّى مَا تَزِيدُ عَلَى شِبْرِ  
 لَهَا كَفَلٌ يَرْتَجُّ مِنْهَا إِذَا مَشَتْ      وَمَتْنٍ كَفُضِّنِ الْبَانَ مُضْطَمِرٍ الْخَصْرُ<sup>1</sup>»

يراكم الشاعر الصور بنية إبراز أنوثة المرأة ، و يركز على جمالية التناسب بين مواطن الاكتناز و الضمور ، مادام " الجمال بوجه عام يقوم على التناسق و النظام ، فقد استطاع الشاعر العربي أن يقدم صورة للمرأة فيها كثير من التناسق و النظام ، كما أن فيها من العناصر الجمالية التي تتفق ووظيفة المرأة بوصفها أنثى ، بل إن الشاعر قد أضاف لجمال المرأة الجسدي جمال الأمومة و جمال الإخلاص لزوجها فوصفها بأنها " عربوب " ، ثم أضاف لها عنصر الحرارة شتاء و البرودة صيفا ، وكان لها القدرة على قهر الضرورة في الطبيعة ، و جذب الرجال في كل فصول السنة " 2 ، و قبل أن يعمد الشاعر إلى إبراز جمال المرأة من هذا الطريق ، كان قد استثمر عنصر البدر في صورته الوضيئة المكتملة للإشارة إلى الزمن من جهة ، وإلى معنى الكمال من جهة أخرى ، فالبدر حين يكتمل منتصف الشهر ، يبلغ منتهى الجمال ، و لكنه يبقى أقل من المرأة فتنة و سحرا ، و واضح أن المرأة التي يتحدث عنها ( قيس ) هي ليست امرأة متعينة مقصودة بذاتها ، و إنما هو يتحدث عن الأنثى المطلقة ، عن المرأة المثال ، المرأة التي تعيش خارج المكان ، و خارج الزمان أيضا ، فهي لا تحس بوطأة الزمن ، و لا تعيشه لأنها فتية دوما ، جميلة أبدا ، خالدة في تصور الشاعر ، لا تموت ، و لا يقتلها الزمن ، و إن تعاقبت أيامه و شهوره ، هي من البشر قليلة القدر من الليالي ، تبقى دائما رمزا لحياة جديدة ، و ميلاد عسير متمخض من رحم الموت ، و الخوف ، و الظلام ، و هي لذلك سالبة لقلب الشاعر و أسرة ليه .

<sup>1</sup> - قيس لبيبي : الديوان ، م س ، ص : 52 .  
<sup>2</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 44 .

لقد أحب (قيس) (ابن) لذاتها ، لا لأنها امرأة تملك إمكانات الإمتاع المادي الشبقي. وهنا نلتقي - مرة أخرى - مع الفلسفة الصوفية التي تومئ إليها عدة علامات في النص ، مثل : [ مشت - أزحفت ] المنسجمتين مع فكرة الطريق إلى الله عند الصوفية . هكذا يبدو حب ( قيس ) حبا فيما وراء المتعة ، و الزواج و الأرض ، حب في مستوى المتعالي و المطلق و الكوني .

وإذا كانت المرأة عند (قيس) تفوق الشمس و البدر الرامزين إلى مقدسات عربية قديمة ، فإنها عند (المجنون) تشبه أو تفوق الغزال ، الذي يرمز هو أيضا إلى الشمس المعبودة عند الجاهليين<sup>1</sup>، يقول :

أَيَا جَبَلِ الدَّوْمِ الَّذِي فِي ظِلَالِهِ	غَزَالَانَ مَكْحُولَانَ مُؤْتَلِفَانِ
غَزَالَانَ شَبًّا فِي نَعِيمٍ وَ غِبْطَةٍ	وَرَعْدَةَ عَيْشٍ نَاعِمٍ عَطِرَانَ
أَرغُتُهُمَا خَنَلًا فَلَمْ أَسْتَطِعْهُمَا	فَحَرًّا وَشَيْكًا بَعْدَمَا قَتَلَانِي
خَلِيلِي أُمًّا أُمَّ عَمْرٍو فَمِنْهُمَا	وَأَمَّا عَنِ الأُخْرَى فَلَا تَسْلَانِي <sup>2</sup>

يغمسنا الشاعر في هدأة مكان آمن يرتع في مراعيه غزالان وادعان مؤتلفان قد يكون أحدهما معادلا للشاعر نفسه ، أما الثاني فهو ليلاه ، و كأن هذه الصورة منتزعة من شريط ذكريات الصبا ، أين كان الشاعر و حبيته ينعمان بهناء الحب ، دونما رقيب ، و لكن يد القدر باغتتهما على حين غرة ، و حاولت أن تفرق شملهما ، فما استطاعت أن تخنق أنفاس حبهما . إن عدم توفيق الشاعر في اللحاق بالغزالين كما يفهمنا ظاهر القصيدة ، هو في حقيقته إشارة إلى ذلك الحب الخالد الذي لا يقوى أحد على محوه ، و إزالته من الوجود ، فهو ينفلت من قبضة المتربصين به قدرا و أناسا ، و ينفر كما ينفر الغزالان النافران ، و لئن صرح في البيت الأخير أن ( ليلي ) هي واحدة من ذينك الغزالين ، فإنه يبقي السؤال عن هوية الثاني مطروحا ، و هذه حيلة عمد إليها الشاعر كي يستكمل لعبة التشكيل

<sup>1</sup> - مصطفى الشورى : " تفسير أسطوري للشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 75 .  
<sup>2</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 190 .

الجمالي الرمزي التي كان قد بدأها و التي تجعل القارئ يعيش مع النص حالة شك دائم فهو لا يقبض على معنى من المعاني حتى تتراءى له في فضاء النص معانٍ آخر وبذا تغدو "سلسلة المعنى هي سلسلة اختيارات وانتقاعات ، وربما سلسلة تحريفات دلالية و تركيبية." <sup>1</sup> و يبدو أن موضوعه « الغزال » صادفت هوى محببا في نفوس العذريين ، حيث وظفوها في غير ما نص توظيفاً رمزياً يؤكد القيمة المثالية للمرأة ، يقول (المجنون) :

إِذَا جِئْتَ بَابَ الشَّعْبِ شِعْبِ ابْنِ عَامِرٍ فَأَقْرِ غَزَالَ الشَّعْبِ مِنِّي سَلَامِيَا  
وَقُلْ لِعَزَالِ الشَّعْبِ هَلْ أَنْتَ نَازِلٌ بِشِعْبِكَ أَمْ هَلْ يُصْبِحُ الْقَلْبُ ثَاوِيَا<sup>2</sup>

حضور عارم للمكان ، مع الفعل الذي يمتد في حركة موحية متوالدة ، تؤكد صيغته «الأمرية» انفتاحه على الآتي ، الذي يعد بإمكانات التحول و التغيير وانفتاحه أيضا على الآخر ، الذي يبثه مشاعره ووجداناته ، دونما خجل أو تخرج لأن حبه ليس حبا شهوانيا ماديا يستحق أن يُدَارَى . إنه حب روعي شيمته العفة والنقاء ، و غايته السمو و التعالي ، و لما كان ذلك هو مذهبه فيه ، فهو حري أن يفخر به و يباهي ، كما يباهي بمحبوبته المكتملة الجمال ، التي تستحق أن يبذل في سبيلها حياته كلها ، يقول (المجنون) :

شَرَيْتُ بِلَيْلِي شَبَّةً لَيْلِي وَ لَوْ أَبَوَا لِأَعْطَيْتُ مِنْ مَالِي طَرِيفِي وَ تَالِدي  
فِيَا بَائِعِي شَبَّهَا لِلَيْلِي قُبُلْتُمَا وَ جُنِبْتُمَا مَا نَالَهُ كُلُّ عَابِدِ  
فَلَوْ كُنْتُمَا حُرَيْنِ مَا بَعْتُمَا مَعَا شَبَّهَا لِلَيْلِي بَيْعَةَ الْمُتَزَايِدِ  
وَ أَعْتَقْتُمَاهَا رَغْبَةً فِي ثَوَابِهَا وَ لَمْ تَرَعَبَا فِي نَاقِصٍ غَيْرِ زَائِدِ  
فَلَا ظَفَرَتْ كَفَاكُمَا بِكَرِيمَةٍ وَ جُنِبْتُمَا صَوْتِ الْعَمَامِ الرَّوَاعِدِ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - د / حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 17 .

<sup>2</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 218 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 67 - 68 .

الشاعر إذن يشتري شبه ليلي و يعتقها ، لأنه يعشق الحرية ، و يبذل في سبيلها "طريفه و تالده" . و ما دامت المرأة مثالا لكل ما هو " جميل " و " جليل" في الكون - على حد تعبير الدكتور (حسن عبد الجليل يوسف) -<sup>1</sup>، فالحرية مثلتها و معادلتها من حيث إنهما تفتنان الشاعر ، و توقضان فيه غريزة حب الامتلاك . و فعل الشراء هو من التجليات الفنية لهذه الغريزة ، و أمانة من أماراتها ، لأنه ينسجم دلاليا مع فكرة الملكية ، و عندما يقرنه الشاعر بالمرأة فهو يغمز إلى رغبته في امتلاكها ، بعدما ضاق ذرعا بأغلالها ، التي ظل يرفل فيها زمنا ، وهو الآن يريد أن يقلب المعادلة ، و يصير هو المالك لا المملوك فيحس حينها نكهة الحرية ، و ينعم بنشوة الانعتاق حتى من المرأة نفسها .

هكذا إذن وبعد أن " حاول كل شاعر أن يجعل من محبوبته أجمل النساء فحشد لها كل عناصر الجمال التي تعارف عليها الشعراء ، متأثرين برواية عصرهم و تراثهم الشعري و الثقافي " <sup>2</sup>، أراد أن يصورها لنا تركيبة من الجمال المصفى ، و وعدا بالسعادة المطلقة ، و نبيعا للذة الخالدة ، نحتها خياله الخلاق تمثالا جمع لبنائه مادة متعددة الأخطاط و الأمزاج ، فامتاح لها من الشمس ضوءها و إشراقها ، و من القمر سموه و طلته ، و من المها عيونها ، و من الغزلان نفاها و جيدها ، و من الخمر نشوته ، و من العسل حلاوته و صفاءه و من الأقالحي بياضها ، و من الزهور عطرها ، و كوّن منها صوراً زادت المشية المترنحة ، و الضحكة الماكرة ، و العيون الناعسة ، و القدود المائسة إغراءً و انسيابا ، فصيرّ بذلك المستحيل في عالم الواقع ، ممكنا في مملكة الخيال و حقق قبل قرون أمنية راودت الشاعر ( عز الدين لمانصرة) حديثا ، و أفصح عنها قائلاً: " كم تمنيت أن آخذ صفائر هذه الفتاة من عيون الأخرى ، مع جسد الثالثة

<sup>1</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 07 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 16 .

مع روح الأخيرة ... وأصوغ من الجميع امرأة أحبها ، هذا مستحيل ، و مجرد  
تطلع كما ترى ... إنه قدر فاجع .<sup>1</sup>

## (2) - الأنا و المجتمع :

إن الحديث عن الفضاء الرعوي ، هو حديث عن المجتمع الرعوي الذي عاش الشاعر العذري بين ظهرانیه ، فليس المجتمع سوى ذلك الفضاء الحي المتحرك الناطق الذي كثيرا ما صوره لنا الشاعر كطرف معادي لآماله ، وكابح لرغباته و أهوائه ، يمارس عليه سلطة أبوية تكتسب شرعيتها من سلم القيم التي آمن بها أفرادها أو بالأحرى أكرهوا على تمثيلها في حياتهم و سلوكياتهم ، و إن لم يؤمنوا ، و لم يقتنعوا بشرعيتها لئلا يُستبعدون من " المدينة الفاضلة " التي وُطن لها مجتمع بني عذرة ، و شحذ لها جيشا من الرقباء ، و الوشاة، و العذال يسهرون على تطبيق قوانينها و نظمها ، و يتتبعون جماعة العشاق المتيمين الذين كثيرا ما اتهموا بالاستخفاف بمبادئ العفة و الشرف ، و صيانة العرض ، فأدينوا و صدرت في حقهم عقوبات ، لا تقل عن إهدار الدم ، و القتل ، و النفي الحقيقي و المعنوي ، مما أذكى حس الاغتراب عندهم ، ونمى فيهم مشاعر الحقد على مجتمعهم ، لما لا قوه منه من تعذيب و استلاب لم يلقه حتى أسلافهم من الجاهليين<sup>2</sup> . ولا يستبعد و الحال هذه - أن يكون الشعراء العذريون قد أحسوا بأن مجتمعهم أكثر جاهلية من الجاهليين أنفسهم ، لما سنه من قوانين بلغت من التشدد و العصبية مبلغا أسهم في إثراء حقل القهر العربي و تنميته و توسيعه . و يذهب الدكتور ( يوسف اليوسف) في تحليل هذه الظاهرة إلى التأكيد على أن الشاعر الجاهلي لم يكن يولي ظاهرة الرقابة اهتمامه لأنه - أصلا - لم يكن يحسها ، و إذا علمنا أن موضوع الرقابة لم يكن ظاهرة سائدة في الشعر الجاهلي ، و أن شعراء القرن الأول الهجري ( أو نصفه الثاني حصرا ) قد تطرق معظمهم إلى هذا الموضوع ، فهنا إلى أي مدى تقدم القهر في التاريخ

<sup>1</sup> - عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) ، م س ، ص : 113 .

<sup>2</sup> - د/ يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 51 .

العربي ، ففي المعلقة يقدم امرؤ القيس " أحراسا " ، و لا يقدم رقباء ، و قد لا يكون هؤلاء الأحراس إلا وهما اختلقه الشاعر ليؤكد رجولته ، و قدرته على الاستجابة للتحديات <sup>1</sup>

لكن العذري لم يخلق أحراسه ، و لم يبتدعهم ، و إنما دخلوا نصه عنوة كما دخلوا حياته عنوة ، فأتوا فضاءه ، و صنعوا ديناميته ، لما أوده من وظائف أمعنوا في إتقانها ، و أبدعوا في توزيعها و تقاسمها بين واش و رقيب ، و عادل و عدو ، و يكفي أن نقرأ نص ( عروة بن حزام ) ، حتى نتبين أي و جع قاساه العذري في مواجهة مجتمعه ، مجتمع النفي و الإقبار ، يقول :

أَبَاهَجِرٍ مِنْ عَفْرَاءَ تَتَّحِيَانِ	أَلَا يَا غُرَابِي دِمْنَةَ الدَّارِ بَيْنَا
بَلْحَمِي إِلَى وَكْرِيكُمَا فَكُلَانِي	فَإِنْ كَانَ حَقًّا مَا تَقُولَانِ فَادْهَبَا
وَلَا تَهْضِمَا جِيئِي وَازْدِرَانِي	كُلَانِي أَكْلًا لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ
وَلَا يَأْكُلَنَّ الطَّيْرُ مَا تَذَرَانِي	وَلَا يَعْلَمَنَّ النَّاسُ مَا كَانَ قِصَّتِي
حَلِيفًا لَهُمْ لَازِمٌ وَهَيَّوَانِ	فِيَا عَمَّ يَا ذَا الْعَدْرِ لَا زِلْتَ مُبْتَلَى
فَأَلْزَمْتَ قَلْبِي دَائِمَ الْحَفَقَانِ	عَدْرَتَ وَكَانَ الْعَدْرُ مِنْكَ سَجِيَّةً
وَأَوْرَثْتَ عَيْنِي دَائِمَ الْهَمَلَانِ	وَأَوْرَثْتَنِي غَمًّا وَكُرْبًا وَحَسْرَةً
وَقَلْبُكَ مَقْسُومٌ بِكُلِّ مَكَانِ	فَلَا زِلْتَ ذَا شَوْقٍ إِلَى مَنْ هَوَيْتَهُ
وَلَوْ كَانَ وَاشٍ وَاحِدٍ لَكَفَانِي	تَكَنَّفَنِي الْوَأَشُونَ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
أُحَاذِرُ مِنْ شَوْقٍ إِذْنُ لَأَتَانِي» <sup>2</sup>	وَلَوْ كَانَ وَاشٍ بِالْيَمَامَةِ أَرْضُهُ

تتعالى في القصيدة حركة تطحن الشاعر ، و تُرديه أشتاتا ، تتميز بها عدة رغبات ينصرف معظمها إلى حقل الانتقام ، الذي قر في ذهن الشاعر مذ و عى مصيره

<sup>1</sup> - د/ يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 51 - 52 .  
<sup>2</sup> - " ذيل الأمالي و النوادر " ، م س ، ص : 159 .

بداية القصيدة ، و ليست صورة الغرابين المُنذرين بعاقبة سوداء ، سوى تبرير لهذا الاختيار ، لأن ما جاء به من أخبار عن المستقبل ، إنما هو حصاد لما بذره المجتمع و العم في حاضر ( عروة ) ، ومن هنا أباح لنفسه الانتقام منهما ، ومن نفسه قبلهما ، بطريقة هي أقرب إلى " السادية " عند النفسانيين ؛ حيث ناشد الغرابين أن يزدردانه دون أن تأخذهما به رحمة أو شفقة ، و ما رغبة الشاعر في الامحاء و الامحاق على هذا النحو القاسي ، سوى دليل على استحكام هاجس الانتقام على فكره ، حتى صار يتحكم في علاقاته كلها ، و يملئ عليه أساليبه المنوعة . و إذا كان الانتقام من النفس قد سخر له الطير ، فإن الانتقام من عمه الذي حرمه حياته قد سلك طريق الدعاء عليه بصنوف من الشر و الحرمان ، أما الناس ( المجتمع ) ، فقد انتقى لهم طريقة كفيلة بأن تشفي غليله منهم ، و هي منع أخباره عنهم ، لما لاحظته عليهم من تفان في سبيل معرفة أخباره ، و كلف بتتبعه يفهم هذا من قوله : " و لا يعلمن الناس ما كان قصتي " . لكنه لا يلبث أن يضيف في الشطر الثاني طلبا يُسْتَبَصَّر من ورائه معنى ينم عن رغبة في تخنيط الذات المقهورة و تخليدها ، لتبقى رمزا للمحبين المتيمين الذين قتلهم القهر ؛ ( و لا يأكلن الطير ما تذران ) . إنها محاولة لتأسيس أطلال جديدة ، أطلال الذات ، فإذا ما كانت بقايا الديار أطلالا ، فإن بقايا الجسد أطلال أيضا ، لكنها ذات مدلول أكثر ترفا و ثراء ، إنها معجم كامل من أحاسيس القهر ، و الكبت ، و الاستلاب والاستبداد ، و الخلود أيضا .

وإذا نفّض ( عروة ) يديه من السعادة داخل أسوار مجتمعه ، بحث عنها خارجه في جزيرة العزلة الموحشة التي سلك إليها سبيلا كله خوف ، و حيطة ، و حذر لكنه إذ وصل إليها ، لم يتسن له أن يشقى بنعيم العزلة ، و لا أن ينعم بشقاوة الوحشة ، لقد تبعه الواشي ، فأخلط أوراقه كلها ، و أفسد عليه مخطط السعادة التي تأمل أن يجدها فيما وراء الأسوار و القضبان ، بيد أن أمله خاب ، كما خاب أمل ( المجنون ) الذي يقاسمه الهموم و السجون :

فَلَوْ كَانَ وَاشٍ بِالْيَمَامَةِ دَارُهُ      وَ دَارِي بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اهْتَدَى لِيَا

وَمَاذَا لَهُمْ لَا أَحْسَنَ اللَّهُ لَهُمْ      مِنْ الْحَظِّ فِي تَصْرِيمِ حَبَالِيَا

وَمِنْ أَجْلِهَا سُمِّيَتْ مَجْنُونُ ابْنِ عَامِرٍ      فِدَاهَا مِنَ الْمَكْرُوهِ نَفْسِي وَمَالِيَا<sup>1</sup>»

إن فعل الاهتداء المسند إلى الواشي يفتح على فضاء المجتمع الرعوي المسكون بهاجس المراقبة ، و التفكير و التدبر في حركة الشاعر و سلوكه ، فالاهتداء يحمل معنى الوصول إلى الغرض بعد طول مكابدة ، و تفكير و تملُّ ، و الواشي في محاولة إثبات إدانة الشاعر العاشق يصل ليله بنهاره يخطط و يرسم ، و يخمن ويتوقع ، إلى أن يهتدي إلى موطن الشاعر ، و يضبطه متلبسا و الشاعر إزاء هذا كله لا يملك إلا أن يطرح كالمتعجب المتحسر أسئلة لا يريد من ورائها أجوبة بقدر ما يتوسم منها تنفيسا عن شرارة الحب التي تجنويه ، و إخماد حرائق المنع و القهر التي تكتويه ، ولهذا " عمد الشاعر العذري المغترب إلى خلق عالم خاص به ، هو العالم المثالي الذي يطمح إلى تكوينه مستقلا به عن الواقع الذي لم يستطع التكيف فيه ، و المجتمع الذي اصطنع الحواجز و السدود في سبيل القضاء على أحلامه و طموحاته ، لذلك كله عمل على رسم هذا العالم بتشخيص الطبيعة التي كانت تسعفه في تحقيق الوصال ، و اختار زمنا يأخذه بعيدا عن حاضره ، فكان الارتداد إلى عالم الطفولة و الشباب<sup>2</sup> أو إلى عالم الرحم، الذي عملت مفردة " تصريم " في هذا النص على مد جسر التواصل بينه و بين حبل الوصال مع الحبيبة ؛ من حيث إن كلمة تصريم تلتصق أكثر ما تلتصق بتصريم الحبل السري في شائع الاستعمالات ، و مع علمنا بأن الحبل السري يستدعي فكرة العودة إلى عالم الرحم ، نعرف إلى أي مدى بلغت رغبة الشاعر في أن يتوارى عن أعين الرقباء و الأعداء الذين لم يتركوا وسيلة من وسائل القمع إلا و جربوها معه ، و لا طريقا لإيلامه ، إلا و التمسوه ، و كان آخرها القذف بالجنون ، و هذه بلية قمينة بأن تصدع قلب الشاعر ، و تقصم ظهره ، لأنها تنتهك حرمة أكثر الصفات التصاقا بالإنسان ، و أخصها به ، وهي العقل الذي ينفيه

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، 211 - 212 .

<sup>2</sup> - د / فاطمة حميد السويدي : " الاغتراب في الشعر الأموي " : م س ، ص : 163 - 164 .



الجنون ، و يكاد ينفي معه قيمة الإنسانية ، و الشاعر العذري في نظر مجتمعه – على ما يبدو – أهل لأن يوسم بالجنون ربما لأنه عبر عن ضيقه بالقهر بأساليب لم تستطع الذهنية الشعورية أن تكتشف رمزيتها ، فكثيرا ما كان الرمز في النص إداة لصاحبه ، و مطية للنيل من قدرته العقلية . و من بين النصوص التي جنت رمزيها على صاحبها، هذا الذي ينسب إلى ( كثير عزة ) :

أَلَا لَيْتَا يَا عَزُّ كُنَّا لَدِي غَنَى      بَعِيرَيْنِ نُرْعَى فِي الْخَلَاءِ وَ نَعْرَبُ  
 كِلَانَا بِهِ عُرٌّ فَمَنْ يَرَنَا يَقُلْ      عَلَي حُسْنَهَا جَرَبَاءُ نُعْدِي وَ أَجْرَبُ  
 إِذَا مَا وَرَدْنَا مِنْهَا صَاحَ أَهْلُهُ      عَلَيْنَا فَمَا تَنْفَكُ نُرْمَى وَ نُضْرَبُ  
 نَكُونُ بَعِيرِي ذِي غَنَى فَيُضِيعُنَا      فَلَا هُوَ يَرَعَانَا وَ لَا نَحْنُ نَطْلُبُ  
 يَطْرُدُنَا الرَّعِيَانُ عَنْ كُلِّ تَلْعَةٍ      وَيُمْنَعُ مِنَّا أَنْ نُرَى فِيهِ نَشْرَبُ  
 وَدِدْتُ - وَبَيْتِ اللَّهِ - أَنَّكَ بَكْرَةٌ      هَجَانٌ وَأَيْ مُصْعَبٌ ثُمَّ نَهْرُبُ<sup>1</sup>

هذا النص هو أبداع ما قيل في التعبير عن القهر الاجتماعي ، و عن الاغتراب النفسي ، وهو أيضا محاولة و جهها الشاعر لإعادة الاعتبار لنفسه فيما يشبه المضاد الحيوي الذي يقضي على الجرثوم بجرثوم آخر من جنسه و طبيعته؛ فهو حين ينعت نفسه و حبيته بالجرب ، إنما يقدم سببا آخر إضافيا لكي يُنبذ ، بعدما كان الحب سببا أولا لنبذه ، لأنه يرى في النبذ ، و قبوله إياه فرصة لأن يثبت ذاته و وجوده بمعزل عن الآخر ، سيكون بإمكانه أن يقول للآخر: " أنا هنا بالرغم منك ، ولئن أبعدتني و نبذتني ، فإنني أستطيع أن أحييا من دونك ، بل ذلك ما أريده و أتمناه ، لأنك قبري و منفاي ، وفي ابتعادي عنك حياتي و سعادتي ." و أفعال المطاردة المسندة إلى الآخر ، و المنتشرة نحو الذات الشاعرة مثل : [ صاح - نرمى - نضرب - يطردها - يمنع ] ، لا تزيد الشاعر إلا اقتناعا بمحوريته في جدول اهتمامات الآخر و شواغله ، و هذا يبعث في نفسه

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 58 - 59 .

الأريحية ، و الزهو ، و الثقة في النفس ، و الأمل ، و لا أدل على ذلك من انفتاح الأفعال المسندة إليه على الحياة ، وعلى المستقبل ، فـ "وردنا " يحيل على عنصر الماء ، رمز الحياة الخصيبة المنعمة ، أما الفعل " ما ننفك " ، فهو يحمل معنى الديمومة ، و الفعل الختامي " نهرب " يغلب عليه الإيحاء الإيجابي ، لأنه يرمز إلى المقاومة ، و عدم الاستسلام لإرادة المجتمع الرعوي ، فالهروب ليس انهزاما دائما ، وفي موقف كموقف ( كثير) هذا هو رفض للموت و بحث عن الحياة و الحرية ، و لو في عوالم أخرى ، و لا نرانا هنا إلا مشاطرين للدكتورة (فاطمة حميد سويد) حينما أنكرت على القائلين بسلبية الشاعر العذري وانطوائيته زعمهم قائلة " فإني أرى أن العذري كان مدركا لذاته ، يدرك نقاط ضعفه و قوته ، كما أنه لم يكن في أي وقت رافضا لها أو محقرا من شأنها ، و يدلنا على ذلك إجماعه و ابتعاده عن الموضوعات التقليدية كالمدح و الهجاء و غيره ، و حصر عصاره أشعاره في ذاته و ذات من يحب ، فكان معليا في كل الأحوال لذاته ، يحاول تحسينها و تطويرها ، بتأكيد جوانب قوته ، لا يستسلم للصراع الخارجي المحيط به ، بل يذكي أواره بمزيد من التحدي و التغزل بمن يحب " <sup>1</sup> ، و من أمارات عدم استسلامه لإرادة العالم الخارجي و تحديه لأفراده ، لجوؤه لتلك العوالم التي كثيرا ما لاذ بها الشعراء إذا ما ضاقوا ذرعا بعالمهم الأصلي ، و عالم الحيوان هو أكثر من رحب بالشعراء العذريين و منحهم رموزه و موضوعاته لكي يستثمروها في نصوصهم ، و هذا المجنون يأتى من بعضا من عناصره على واحدة من قضاياها ، يقول :

أَلَا لَيْتَنَا كُنَّا غَزَالِيْنَ نَرْتَجِي رِيَاضًا فِي الْخُوذَانِ فِي بَلَدٍ قَفْرِ  
أَلَا لَيْتَنَا كُنَّا حَمَامِي مَفَازَةَ نَطِيرُ وَ نَأْوِي بِالْعَشِيِّ عَلَى وَكْرِ  
أَلَا لَيْتَنَا حُوْتَانِ فِي الْبَحْرِ نَرْتَمِي إِذَا نَحْنُ أَمْسَيْنَا نُلْجُ فِي الْبَحْرِ<sup>2</sup>»

<sup>1</sup> - د / فاطمة حميد السويدي : " الاغتراب في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 150 .

<sup>2</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 109 .

نسجل أولاً تشاكل العلامات الحيوانية المبنوثة في هذا النص ، و المنتسبة للحقل الدلالي الحيواني ، مع بنية التوتر التي وسمته ، فالغزال " لشدة نفااره كائن روحي متوتر ، لا يقبل إلا ليدبر ، و لا يبدو إلا ليتوارى"<sup>1</sup> ، يتساقق في دلالاته مع توتر الشاعر الداخلي الذي تفعله مثيرات خارجية متمثلة بالأساس في الرقابة و القهر الاجتماعي ، أما الحمام في حمله لمعاني الصفاء ، و النقاء ، و المسالمة و تعشق الحرية ، و الدأب على التحليق و الطيران ، يدل على استحسان الشاعر لهذه الصفات فيه ، و رغبته في امتلاكها هو أيضا ، و الحوت كائن بحري لا يمت لمجتمع البشر بصلة ، و أنى للشاعر بهذه العزلة التي كانت ستقيه كل ذلك الوجع .

هكذا استل ( قيس ) من هذه الموضوعات صورة مفزعة للشجن الإنساني ، الذي تسببت فيه قوى السلب و دواعيه . و كما فتح الحب عليه مكامن البغض، و مكاره العداوة ، ألقى به في أتون الحقد على المجتمع ، فتمنى أن ينسلخ منه ، حتى إنه فضل أن يُمسَخ حيوانا حرا على أن يبقى إنسانا مقيدا مراقبا ، و حينما يصل المرء إلى درجة من اليأس كهذه ، فمعنى ذلك أنه يعيش تصدعا نفسيا مريعا، لا يحس مرارته إلا من شرب من الكأس نفسها مثل (جميل) ، الذي يذهب في أمانيه مذهب سابقه ، فيقول :

تَمَيَّتُ مِنْ حُبِّ بُيْتِنَةَ أَنَّنَا      عَلَى رَمَتْ فِي الْبَحْرِ لَيْسَ لَنَا وَفَرُّ<sup>2</sup>

وإذ يعرب عن أمنيته هذه ، فإنه يرسم لنفسه فضاء متخيلا يريد أن يجعل منه بديلا لفضائه الموبوء اللافظ . أما (كثير عزة) فقد قدم المجتمع في صورة مكملة لذلك الفضاء الموازي المعادي الذات الشاعرة ، و التي كثيرا ما يكون الواشي أو الرقيب الصانع الحقيقي لقدرها الفاجع ، مثلما يظهر في هذا النص :

لَقَدْ كَذَبَ الْوَاشُونَ مَا بُحْتُ عَنْهُمْ      بَلِيلى و لا أُرْسَلْتُمْ بِرَسِيلى

فَإِنْ جَاءَكَ الْوَاشُونَ عَنِّي بِكَذِبَةٍ      فَرَوْهَا و لَمْ يَأْتُوا لَهَا بِحَوِيلى

<sup>1</sup> - د / لطفي عبد البديع السيد : " الشعر و اللغة " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، 1997 ، ص : 7 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 91 .

فَلَا تَعْجَلِي يَا لَيْلَى أَنْ تَتَفَهَّمِي      بُصِّحِ أَتَى الْوَأَشُونَ أُمَّ بِحُبُولٍ<sup>1</sup>»

تبدو صورة الواشي بؤرة ساخنة في القصيدة ، و قطبا محوريا في حركتها حيث يستأثر بمساحة واسعة من فضائها ، بينما تأخذ الذات الشاعرة هامشا صغيرا تنكفي فيه على نفسها ، تناجي ليلاها ، و تناشدها أن تصم سمعها عن أقوال الواشي ، و هنا تتعطل كل الحواس ، ما عدا حاسة السمع عند ليلي ، و تسكن كل الأصوات ما خلا صوت الواشي المزيف للحقائق ، و حيثما يتشاكل السمع مع الكذب - دلاليا - يتباين (قيس) مع (ليلى) - عاطفيا - ؛ إذ يحدث التصدع عندما تفتح (ليلى) على الوشاة و تصدقهم في وقت تنغلق فيه على الشاعر و تصده ، و بهذا تكتمل فصول المأساة عند (المجنون) ، و تبدأ مأساة أخرى عند شاعر آخر ، لا يقل عن الأول فجاجعية يقول (قيس لبنى) :

تَكْنَفِي الْوُشَاةُ فَأَرْعَجُونِي      فَيَا لِلنَّاسِ لِلْوَأَشِيِّ الْمَطَاعِ  
أَصْبَحْتُ الْقَدَاةَ أَلَوْمُ نَفْسِي      عَلَى شَيْءٍ وَ لَيْسَ بِمُسْتَطَاعِ  
كَمَغْبُونٍ يُعْضُ عَلَى يَدَيْهِ      تَيِّبَنَّ غُبْنُهُ عِنْدَ الْبِيَاعِ<sup>2</sup>»

منذ البداية يكشف الشاعر عن روح استسلامية رضوخية للطرف الاجتماعي ، والفعل " تكنفي " هو محاولة من الشاعر لأن يبرر نزعتة الاستسلامية هذه ؛ حيث يظهر نفسه في موقع ضعف و إذعان لقوى أخرى ، و من هنا يبدو فعل " الهجر " الذي بدر منه موقفا جماعيا استجابيا - إن جاز القول- سرعان ما ينكره الشاعر على نفسه ، و يؤاخذها عليه ، مثلما يتضح في أسلوب التعجب الذي يحاول من خلاله أن يعيد النظر فيما صدر عنه ، لا بهدف التغيير لأنه شعور داخلي غير منتشر نحو الواقع فيغيره ، و لكن بهدف إثبات حضور " الأنا " في مقابل الآخر ( المجتمع ) ، حتى وإن كان هذا الحضور شكليا و ليس فاعلا ، ففعل " الأنا " - وهو فعل سلبي طبعا - كان في الماضي ، و الماضي لا يمكن التصرف فيه

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 278 . .

<sup>2</sup> -قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 72 .

لأنه انفلت من يد الشاعر ، أما الحاضر فليس سوى حصيلة لما وقع في الماضي و نتيجة منطقية له ، و المنطق يؤمن بأن الفعل السلبي في الماضي نتيجته الندم في الحاضر ، و ذلك المتجلي في النص الذي تتحرف لغته إلى معجم السوق بمصطلحات [ البيع - المغبون - البياع ] . و حين تسود قيم السوق و ثقافته ، تطرح المشاعر و الأحاسيس جانبا ، و يصبح لكل شيء ثمن و مقابل . و ثمن الإنصات إلى الوشاة هو الندم ، و هو نفسه الثمن الذي كان على (المجنون ) أن يدفعه :

هَجْرَتِكَ مُشْتَاقًا وَ زُرْتُكَ خَائِفًا      وَ فِيكَ عَلَيَّ الدَّهْرَ مِنْكَ رَقِيبًا  
وَ أُفْرِدْتُ إِفْرَادَ الطَّرِيدِ وَ بَاعَدْتُ      إِلَى النَّفْسِ حَاجَاتٍ وَ هُنَّ قَرِيبًا  
إِذَا مَا رَأَوْنِي أَظْهَرُوا لِي مَوَدَّةً      وَ مِثْلَ سُيُوفِ الْهِنْدِ حِينَ أَعِيبًا  
فَإِنْ يَمْنَعُوا عَيْنِي مِنْهَا فَمَنْ لَهُمْ      بَقَلْبٍ لَهُ بَيْنَ الضُّلُوعِ وَ جِيبٍ<sup>1</sup>»

الشاعر العذري مقهور مأزوم ، و كل هذه الأبيات تنمية لهذه الفكرة و تعميق لها ، إن الفرد في المجتمع الرعوي مسلوب الإرادة ، مسحوق ، و علامات مثل : [ هجر - خوف - الشوق - الدهر - رقيب - باعدت - طريد ] ، كلها تعبر عن ثقافة المنع و حس القهر ، هذه الثقافة ، و ذلك الحس أحدثا في فكر ( المجنون ) رجة انعكست على البناء اللغوي للبيت الأول ، فإذا كان الهجران عادة يكون بدافع الخوف و الزيارة تتم بباعث من الاشتياق ، فإن الشاعر قلب المواقع ، مخالفة للسائد و المتعارف عليه كأنه بذلك يعلن عن تحديه للمجتمع الذي طالما عامله على أنه كائن يجلب العار و الدنس مجاريا بذلك الفكر « الأفلاطوني » الذي يستخف بالشعراء و يطعنهم في عقولهم ، و يتهمهم بتعطيل الفكر ، و تغذية الانفعالات و المشاعر التي ينبغي قهرها إذا أراد الناس أن يحيوا حياة فاضلة و سعيدة ، يقول ( أفلاطون ) عن الشعر " إنه " يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه ، و يجعل له الغلبة مع أن الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة و فضيلة " <sup>2</sup> . وإذا كان ( أفلاطون ) قد منع الشعر

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 21- 22 .

<sup>2</sup> - أفلاطون : " الجمهورية " ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1990 ، ص : 467 .

الغنائي من دخول دولته " الفاضلة " فأبقى فقط على الشعر الذي يشيد بالآلهة والأبطال<sup>1</sup>» فإن مجتمع بني عذرة عامل الشاعر الغزل بالمعيار نفسه تقريبا حسب ما تفهمنا إياه كلمة " الرجم" التي ينطوي عليها أحد هذه الأبيات ، و الرجم - كما نعلم- عقوبة ذات مرجعية أخلاقية و دينية ، تسلط على من يقترب جنحة تهدد كيان المجتمع ، و تجني علي طهارته ، ونقائه ، و تطبيقها على مستحقيها ، تعني تطهير المجتمع من الدنس<sup>2</sup>»، ( و المجنون ) في نظر مجتمعه يستحق هذه العقوبة ، لأنه انتهك حرمة الأعراف الاجتماعية ، و القيم الأخلاقية المتمثلة أساسا في العفة والعرض ، و لن ينجو من هذه العقوبة إلا إذا كفر عن خطيئته ، وثاب إلى رشده بأن ينكر حبه ، و يتنكر لحبيبه ، و لما كان ذلك مستعصيا عليه لجأ إلى مبدأ "التقية" والمدارة ، مثلما يعترف ( جميل) في هذه الأبيات :

سَأْمَنْحُ طَرْفِي حِينَ أَلْقَاكُمْ غَيْرَكُمْ      لِكَيْمَا يَرَوْا أَنَّ الْهَوَى حَيْثُ أَنْظَرُ  
وَأَكْنِي بِأَسْمَاءِ سِوَاكِ وَأَتَّقِي      زِيَارَتَكُمْ وَالْحُبُّ لَا يَتَغَيَّرُ  
فَكَمْ قَدْ رَأَيْنَا وَاجِدًا بِجَبِيهِ      إِذَا خَافَ يُبْدِي بُغْضَهُ حِينَ يَظْهَرُ<sup>3</sup>»

و يقر (المجنون ) بمثل ذلك ، و لكن على لسان ليلاه :

كَلَانَا مُظْهَرٌ لِلنَّاسِ بُغْضًا      وَكُلُّ عِنْدَ صَاحِبِهِ مَكِينٌ  
تُخْبِرُنِي الْعُيُونُ بِمَا أَرَدْنَا      وَفِي الْقَلْبَيْنِ ثَمَّةٌ هَوَى دَفِينٌ<sup>4</sup>»

و يقول في موطن آخر :

أَشَارَتْ بِعَيْنَيْهَا مَخَافَةَ أَهْلِهَا      إِشَارَةَ مَحْزُونٍ بَغِيرِ تَكْلُمٍ  
فَأَيَّقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ : مَرْحَبًا      وَ أَهْلًا وَ سَهْلًا بِالْحَبِيبِ الْمُتِّمِ<sup>5</sup>»

1 - نفسه ، ص : 467 .

2 - د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 9 - 10 .

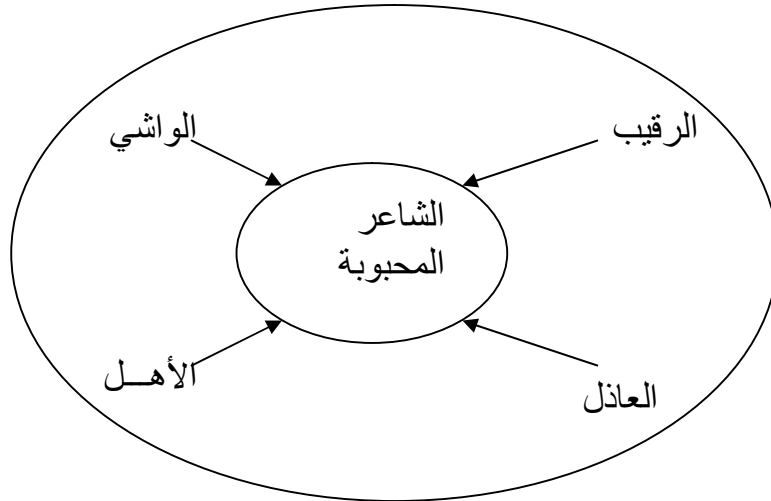
3 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 90 .

4 - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 164 .

5 - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص ، ص : 176 .

في مجتمع الصمت و الكبت إذن ، تأخذ العين كل الأدوار ، وتؤدي وظائف ليس من اختصاصها ، فقط من أجل أن ينعم الشاعر بحد أدنى من الانسجام مع المحيطين به ومن التآلف مع المرأة ، لأن الاصطدام مع أحدهما أو كليهما ، يعني الموت إن حبا أو قهرا .

هكذا إذن نجح المجتمع الرعوي العربي في تطبيق سياسة المنع و الكبح ووفق في ترسيخ مبدأ القهر الذي وضع الشاعر العذري في دائرة مغلقة تحاصره فيها العيون و السيوف ، و تلفحه في خضمها حرائق الحب ، ونيران الهجر ، و يمكن لهذا المخطط توصيف وضع الشاعر العذري في مجتمعه :



الفضاء الرعوي

غير أن تشنج هذا المجتمع و إمعانه في التشدد و الرقابة و إصراره على ثبات القيم وسكونيتها ، يمكن أن يقرأ على أنه استجابة لمقتضيات فضاء طبيعي لا يقل رتابة ولا ثباتا ، و لا قساوة و تشنجا ؛ ذلك أن بيئة الشعراء الأمويين – والعذريون طبعاً فئة منهم- لم تعرف اختلافا يذكر عن بيئة الجاهليين «<sup>1</sup>» .

<sup>1</sup> - د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان " ، م س ، ص : 15 .

### (3) الأنا والثابت

لقد اطرحت الحب العذري الملذات الجسدية جانبا ، و اختار و جهة روحانية منزهة عن الشبقية و الإثم ، مستجيبا في ذلك لتعاليم الدين الإسلامي الذي يحرم الرذيلة ، و يسفه العلاقات التي تقام خارج إطار الزواج .  
و الشاعر العذري عبر غير ما مرة على احترامه للمقدس ، و برهن على إكباره له و لا أدل على ذلك من حرصه على مجافاة سبيل الفحش و المجون في القول الشعري و إعراضه عن فرص الوصال القليلة التي أتاحت له ، حسب ما يفهم من بعض النصوص ، على الرغم من فرط وجدده و صبابته بالمحبة ، تعففا و ترفعا من الدنيا ، يقول ( المجنون ) :

كَأَنَّ عَلَى أَيْبَاهَا الْحَمْرُ شَجَّهَهَا      بَمَاءِ سَحَابٍ آخِرِ اللَّيْلِ غَابِقُ  
وَمَا ذُقْتُهُ إِلَّا بَعِينِي تَفْرُسًا      كَمَا شِيمَ فِي أَعْلَى السَّحَابَةِ بَارِقُ<sup>1</sup>

يكاد يكون حب المجنون لنقاوته و عفته ضربا من التصوف المتسامي عن المحسوس و المشترئب إلى الفناء في الذات المحبوبة ، فطريقه إلى المحبوبة هو طريق إلى العقل ، و التأمل ، و التبصر ؛ من حيث أن المرأة هي واحدة من تجليات الألوهية لذلك فهي تجلُّ عن التدنيس .

و مما يدل على أن الوازع الديني عن الشعراء العذريين كان قويا ، لم تزعه الرغبات و الأهواء ، هو زجرهم لأنفسهم إذا ما حدثتهم بامتهان الفاحشة ، يفهم ذلك من قول ( جميل ) :

تَعَالِي نَبْعٍ فِي الْعَامِ يَا بَيْتِنُ دِينَنَا      بَدِيًّا فَإِنَّا قَابِلًا سَتِيْبُ  
فَقَالَتْ لَعَنَّا يَا جَمِيلُ نَبِيْعُهُ      وَ آجَالْنَا مِنْ دُونِ ذَاكَ قَرِيبُ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص 140 .  
<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص 31 .



إن ( جميلاً ) إذ يحاور ( بثينة ) ، إنما يحاور ذاته و يستبطنها ، فصوت ( بثينة ) هو صوته الباطن القادم من أعماق النفس ، الورعة المؤمنة التي برهنت على اعتدالها ، و سلامة منطقتها ، و نقاء سريرتها . و تناص الشاعر مع القرآن الكريم في قوله : " و أجالنا من دون ذلك قريب " ، يوحى باحترامه للمقدس ، و حرصه تمثله في حياته و سلوكه ، و حتى في إبداعه .

و من جملة المقدمات أيضا التي استحضرها الشاعر العذري في نصوصه، الأماكن الدينية المتصلة أساسا بشعيرة " الحج " ، يقول (كثير) :

وَمَا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ      و مَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ

و شَدَّتْ عَلَى حَبْلِ الْمَهَارِيِّ رِحَالُنَا      و لَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا      و سَأَلَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحِ<sup>1</sup>

و يقول ( المجنون ) :

حَلَفْتُ لَهَا بِالْمَشْعَرَيْنِ وَ زَمَزَمٍ      و ذُو الْعَرْشِ فَوْقَ الْمُقْسِمِينَ رَقِيبٌ

لِئِنْ كَانَ بَرْدُ الْمَاءِ حَرَّانَ صَادِيًا      إِلَيَّ حَيًّا إِثَّهَا لَحَبِيبٌ<sup>2</sup>

لقد أعاد الشاعران بناء علاقتهما بالمكان شعريا ، معتمدان في ذلك عنصر المرأة التي يحاولان أن يؤثنا المسافة بينها وبينهما بجملة من الأماكن المقدسة، ليس لأنها مقدسة فقط ، بل لأنها قادرة على إحاطة حبهما بهالة من القداسة ، كما أنها كفيلة بأن توفر لذلك الحب جانبا من الحماية ، فلطالما كان البيت العتيق ملاذا يُحتمى به ، من الخصوم و من الأعداء . و ( كثير ) و ( المجنون ) كلاهما يلجآن إليه و يحتميان به حتى يأمنا شر المجتمع و الدهر .

غير أن هذه القراءات تبقى حبيسة النماذج المرفقة بها ، و لا يمكن بأي حال أن نصدر حكما يصدق على كل النصوص العذرية ، فنحن لا نعدم أبياتا تشم فيها رائحة الاستخفاف بالمقدمات ، كهذه التي تنسب لـ ( المجنون ) :

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 104 .

<sup>2</sup> -- مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص 27 .

تَعَالَى نَبْعٌ دِينًا بَدُنِيَا لَذِيذَةً      فَمَتَجَرُّ أَرْبَابِ الْمَهْوَى أَيُّ رَابِحٍ  
و نَسْتَغْفِرُ الرَّحْمَنَ مِنْ كُلِّ مَا جَرَى      و يَرْجِعُ مِّنَّا صَالِحًا كُلُّ طَالِحٍ»<sup>1</sup>  
و يقول أيضا :

فَحُبُّكَ أُنْسَانِي التُّرَابَ وَ بَرْدَهُ      وَ حُبُّكَ أَبْكَانِي بِكُلِّ مَكَانٍ  
وَ حُبُّكَ أُنْسَانِي الصَّلَاةَ فَلَمْ أَقُمْ      لِرَبِّي بِتَسْيِيحٍ وَ لَا بِقِرَانٍ»<sup>2</sup>

إن الحديث عن الصلاة المنسية يتحول عن طريق التداعي إلى الحديث عن شروط هذه الصلاة ، فحال الإنفصال بين الشاعر و بين ربه ، و التي يجسدها انقطاعه عن الصلاة ، تقابلها حالة انفصال أخرى بينه و بين المحبوبة ، مما يجعله في وضع استثنائي ، فوجوده استثنائي ، و حبه استثنائي ، و إبداعه – تبعاً لذلك كله – استثنائي.

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 55 .  
<sup>2</sup> - نفسه ، ص : 193 .

J ∃ + -VI \

سيمائية الصورة في الشعر العذري

1. صورة الحيوان .
2. صورة الليل .
3. صورة الطير .
4. صورة المطر .

لم تعد القراءات المعاصرة للشعر تزن قيمة النص الجمالية و الفنية بما ينطوي عليه من صور تفنن الخيال في نسجها ، و تفانى في إرضاء ذائقة النقاد القدامى الذين وضعوا دون الظفر بلقب الشاعر الفحل أو شاعر الطبقة الأولى ، شروطا لا تقل عن مجانية الغلو ، و المحافظة على الفروق التي وضعتها الطبيعة بين طرفي التشبيه والإعراض عن المجاز المباعد للحقيقة ، و الحرص على مناسبة المستعار له للمستعار منه ، وما إلى ذلك من الشروط التي تضمن للقول الشعري صفة البلاغة و الفصاحة ، و تكفل للشاعر مكانا مشرفا في قائمة الأسماء الشاعرة ، وهذه الشروط تنطوي كلها تحت مصطلح « عمود الشعر » الذي يبسط ( المرزوقي ) مفهومه على هذا النحو : " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال و شوارد الأبيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتحامها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"<sup>1</sup>.

ويكفي أن ننظر لدراسات كف أصحابها عن الاعتماد على القراءات والمناهج النمطية الجاهزة ، وعمدوا إلى استغلال كل الطرق الموصلة إلى غور النص ، حتى نتبين هذه الحقيقة بوضوح ؛ فمن الباحثين من ارتأى أن يلج النص من بوابة الإيقاع ، ومنهم من اختار أن يتوسل طريق النحو ، وبعضهم اعتمد على السياق والصياغة ، وغير ذلك من جوانب النص الأدبي . و لكل دارس أو باحث حجة يقدمها بين يديه وهو يقترح المنهج الذي وقع اختياره عليه ، يقول الدكتور ( مراد عبد الرحمن مبروك ) مثلا : " إلا أننا نظن أن الدارس الذي يعنى بتحليل النص الأدبي لا بد أن يقف وقفة متأنية أمام الجانب اللغوي ، طالما أنه يتعامل مع نص أدبي أداته اللغة ، و أن يفيد من الأداء الصوتي في كشف دلالات النص ."<sup>2</sup> و يقول الدكتور ( محمد حماسة عبد اللطيف ) : " و إذا تناولنا الشعر بوصفه فنا لغويا ، فإن

<sup>1</sup> - المرزوقي : " شرح ديوان الحماسة " القسم الأول ، تحقيق : احمد أمين و عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ،

1991 ، ص : 09

<sup>2</sup> - د / مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص / نحو نسق منهجي لدراسة النص دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط 1 ، 2002 ، ص : 140 .

النحو في هذه الحالة يعد أحد الأبنية الأساسية التي ينبغي الاعتماد عليها في تفسيره ، لأن العلاقات النحوية في النص على مستواه الأفقي هي التي تخلق أبنيته التصويرية و الرمزية ، وعلى مستواه الرأسي هي التي توجد توازيه وأنماط التكرار فيه ، و تحكم تماسكه واتساقه ، و هذا كله يؤسس بنية النص الدلالية " 1 .

وأيًا كانت تسمية المنهج الذي يتبعه كل باحث معاصر في دراسته ، فإن الغاية واحدة وهي الوقوع على أكبر قدر ممكن من المعاني و الإيحاءات .

وبهذا أصبح في وسع القارئ المعاصر أن يلتذ بالنص قديما كان أم جديدا ، و يتمتع ذائقته و يشبع فضوله الفني ، من غير أن تكون علة ذلك الإشباع ، و ذاك الإمتاع استعارة طريفة ، أو كناية لطيفة ، أو تشبيها نادرا ، أو غير ذلك مما قد يوجد به الخيال عفوا أو تكلفا .

و حينما يتعلق الأمر بالشعر العذري يكون على القارئ أن يدرك أن تلك المتعة أو اللذة التي يحسها ، إنما هي متأنية من ذلك التفاعل الذي نشطته اللغة - مستعينة بالخيال أحيانا ، و معتمدة على طاقاتها الذاتية أحيانا أخرى كالإيحاء و الرمز ، طالما أن " اللغة الشعرية تحمل في ثناياها أبعادا انفعالية و تأثيرية " 2 - بين عناصر النص الموضوعية المنتسب أغلبها إلى الطبيعة الصحراوية الحية و الميتة ؛ فالصورة العذرية هي سليلة الصحراء و سليلة الفضاء الرعوي ، تراسلت أثناء تشكيلها جميع الحواس ، و تماهت الأشياء و الموضوعات ، و تداخلت العوالم ؛ عالم اللغة ، و عالم الخيال ، اخترقا عالم الواقع ، فكانت المحصلة صورا امتصت الواقع ، و استوعبت تفاصيله و أشيائه ، ثم أعادت تشكيله من جديد لتخرجه في الأخير في ثوب مغاير ، أملته رؤية الشاعر و فلسفته و مشاعره .

" فالصورة الشعرية هي تجربة معاشة على أرض الواقع ، و حين نعثر على صورة فإننا نعثر من خلالها على تجربة معاشة حقا ، و بعبارة أخرى لا بد للشاعر أن يكون قد رأى أو أدرك - حسا - ما استطاع أن يتخيله ، و حين يصور الشاعر فإنه

1 - د / محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازي ، م س ، ص : 10 .

2 - د / موسى ربابعة : " قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي " ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2001 ، ص : 20 .

ينطلق من حادثة أو عاطفة أو منظر أو إحساس أو فكرة ، و في كل حالة لا يصوغ الفكرة من فراغ ، بل يجعله في حالة ترقب مضطرب للخيال ، كما يرسم المنظر بالكلمات الموحية التي تكشف عن انطباعاته و خواطره ، وهنا تتداخل الكلمات وتتداعى الذكريات تداخلا لا ينفصم .<sup>1</sup>

وإذا فتننا عن طبيعة الموضوعات التي توسلها الشاعر العذري في صياغة صورته وجدناها لا تخرج عن أسوار البيئة الصحراوية وحدودها ، غير أن الملاحظة الدقيقة تومئ إلى موضوعات بعينها اجتذبت خيال الشاعر العذري أكثر من غيرها ، مثل الحيوان ، و الطير ، و الليل ، و المطر . ربما لما لهذه الموضوعات من قابلية للامتياح الرمزي .

ومن هنا ارتأى هذا البحث أن يحصر مبحثه في الصورة ضمن هذه الموضوعات الأربعة .

## (1) - الحيوان:

لم يعتد الشاعر العذري بموضوع من موضوعات الطبيعة اعتداده بالحيوان . لقد وجد فيه الأنيس في ليل الوحشة ، و المرشد في دروب التيه و الضياع ، و الرفيق في رحلة العذاب و الألم ، و القرين في مشكلة المصير ، لذلك فلا عجب أن نجد معجم الشعر العذري مكتنزا بأسماء الحيوانات و صفاتها ، و أحوالها ، نجد الناقة و الوحش و الظبية ، و الزواحف ، و الحمار الوحشي ، و الفرس ، و غير ذلك . وهذا الحضور المكثف للحيوانية في الشعر العربي عموما ، لاقى عند الدكتور (لطي عبد البديع السيد ) تفسيراً مقبولاً مؤداه : " وقد كان التعلق بالحيوانية عندهم [ الشعراء العرب القدامى ] تعلق الخائف من الموت و الفناء ، و الراغب في الحياة و الخلود فتعاطوها في اللغة من الجهتين ، و أقبلوا عليها من الطريقتين ، و كان تاريخهم

<sup>1</sup> - د / عبد الله التطاوي : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2002 ، ص : 15 .

معها تاريخا حافلا بما يحفل به كل تاريخ يحمل معنى المصير<sup>1</sup>. ومن النصوص التي تتسق مع هذا التفسير ، هذا الذي يقول فيه ( كثير عزة ) :

وَذِفْرَى \* كَكَاهِلِ ذِيخِ الْخَلِيفِ      أَصَابَ فَرِيقَهُ لَيْلًا فَعَاثَا  
تَلَقَّطَهَا تَحْتَ نَوَى السَّمَاءِ      وَقَدْ سَمِنَتْ سَوْرَةٌ وَانْتِجَاثَا  
لَوَى ظِمْنَهَا تَحْتَ حَرِّ النُّجُومِ      يَحْبِسُهَا كَسَالًا أَوْ عَاثَا  
فَلَمَّا عَصَاهُنَّ خَابَتْهُ      يَرُوضُهُ آيَتُ قَصْرًا خَبَاثَا  
فَأَوْرَدَهُنَّ مِنَ الدَّوْتِ كَيْنِ      حَشَارِجَ يَحْفِرْنَ فِيهَا إِرَاثَا  
مُدِلٌ يَعُضُّ إِذَا نَالَهُنَّ      مِرَارًا وَيُدْنِينَ فَاهُ لَكَاثَا<sup>2</sup>

تعتبر صورة الحمار الوحشي من أكثر الصور اجتذابا لمخيال الشاعر العربي القديم منذ الجاهلية ، إذ كثيرا ما أفرد له الشعراء طرفا مهما من قصائدهم ، فأمعنوا في وصفه ، و تفننوا في نسج قصص و حكايات كان هو بطلها ، هذه واحدة منها ، مع أنها تختلف بعض الشيء عن غيرها ، من حيث إن العرف الشعري جرى بأن يُقدِّم لنا الحمار الوحشي في صورة تبعث على الانقباض و اليأس ، و الإحساس بالضيق<sup>3</sup> ، فيما القصيدة التي بين أيدينا ، جعلت منه حيوانا يملك بعض الملامح الإنسانية ، و يتمتع بحس المرح ، و روح الدعابة ، كما يتقن فن المعاملة مع أنثاه ، فهو يعابثها و يلاعبها على نحو يبدد ملامح الوجه الظلامي للحياة في الصحراء ، خاصة إذا صادف ذكرها ذكر بعض الوحوش ، فمخيلة القارئ حينئذ لا تفهم شيئا غير الموت ، و التيه ، و الجذب ، و الجفاف ، و الخوف و المعاناة . بيد أنه يحق لنا أن نتساءل ، هل سرد علينا الشاعر هذه القصة المثيرة فقط

<sup>1</sup> - د/ لطفى عبد البديع السيد : " عبقريّة العربيّة في رؤية الإنسان و الحيوان ، و السماء و النجوم " ، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 ، ص : 160 .

\* - [ ذفرى : أصل الأذن / الذبخ : الذئب الجريء / الخليف : الطريق بين جبلين أو الوادي بينهما / السماء : من نجوم المطر ، الظمء : ما بين الشريبتين و الوردتين / الانتجات الانتفاخ و ظهور السمن / روضة آيت : موضع بالحجاز / الدونكان : واديان ، الحشارج : الماء العذب / إراث : بقايا ] ، أنظر الديوان ( الحاشية ) .

<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 88 - 89 - 90 .

<sup>3</sup> - د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 89 .

ليرضي روحا مرحة قد يكون متمتعا بها ؟ هل اصطنع ذلك الصراع الوداع اللطيف من أجل التسلية و التزجية ؟ أم هل للقصة أبعاد رمزية تنتظر من يكشف عنها ؟ .  
 لقد علمنا قراء الشعر القديم الجيدون و المتميزون أنه ما من كلمة أو مشهد يودع في النص مصادفة أو حشوا ، وما من دال مهما ضؤل شأنه المرجعي إلا وله دلالة ما أو مسوغ للحضور ، فما مسوغ حضور الحمار الوحشي في هذا المشهد ؟ و على أي وجه يمكن أن يُقرأ ؟

قد تعيننا متابعة المشهد الموالي في القصيدة نفسها على فك شفرة ذلك الرمز ، سوف يحدثنا الشاعر عما قليل عن رفيق له قديم حميم هو الرمح قائلا :

وَصَفْرَاءُ تَلْمَعُ بِالنَّابِلِينَ      كَلْمَعِ الْخَرِيْعِ تَحَلَّتْ رِعَاثًا  
 هَتَوْفًا إِذَا ذَاقَهَا النَّازِعُونَ      سَمِعَتْ لَهَا بَعْدَ حَبْضِ رِثَاثَا  
 تَبْنُ إِلَى الْعُجْمِ وَالْأَبْهَرَيْنِ      أَنْيْنَ الْمَرِيضِ تَشْكِي الْمَعَاثَا «1»

تبدأ القصيدة إذن بمشهد يصور حمارا يقود إنائه إلى مضارب الماء ، و هذا تصور مبدئي لرحلة الصحراء المحتومة ، رحلة البحث عن الماء ، و ربما تصلح أن تسمى رحلة العذاب و الألم أيضا ، غير أن الشاعر عرف كيف يجعلها رحلة للأمل وللرح ، و العبث من خلال قلب الواقع إلى ما يناقضه ، وهنا نلتقي بأولى الرموز. إن سمة اللاتشاكل التي و سمت العلاقة بين واقع الشاعر و رد فعله ، أي بين الصحراء بما تعنيه من متاعب ، و مخاطر ، و عذابات ، و بفلسفته فـي مواجهتها ، غدت فكرة التحدي التي يحتمل أن يكون الشاعر قد انطلق منها في بناء قصيدته ، فرحلة الحمار بصحبة الأتن في سبيل الحصول على الماء ، هي رحلة "أنا" الشاعر في الحياة التي يرمز لها في القصيدة جماعة الأتن اللائي رشح الحمار نفسه قائدا عليهن ، لكن القيادة لم تستقم له إلا بعد لأي ، بعد طول ترويض من الشاعر ، و طول مقاومة من الأتن تعبر عنها في القصيدة حركة الضرب و العض الصادرة عن الأتن و الموجهة إلى الحمار ، فالحياة لا تنقاد للشاعر انقيادا ، و لا

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 90 .



تمثل لإرادته إذعانا ، وإنما تراوغ ، و تقاوم ، و تجتهد في إطالة مدة عذابه ومعاناته ، الأمر الذي يدعوه إلى إشهار كل الأسلحة ، و اتباع كل السبل التي تمكنه من كسب معركته معها وإنهاء الصراع لصالحه ، وقد نجح في الأخير حسبما تفيد به القصيدة ، لقد تمكن الشاعر من إجبار الأتن ( المعادل الموضوعي للحياة ) على الارتواء من المنهل الذي أراده هو لهن : " فأوردهن من الدونكين ... " ، ذلك ما يبرر ما نسميه - مجازة لأدبيات القراءات التقليدية للشعر - استطراد الشاعر إلى وصف الرمح . إن الرمح حين ينزل إلى الطبقات العميقة للنص ، يغدو مكافئا رمزيا لفلسفة الشاعر في الحياة ، فلسفة قوامها التحدي و الكفاح من أجل التفوق ونيل الأهلية لقيادة كل شيء فيها ، وإذا قُلب الرمح إلى الوجه النفعي الثاني له ، وهو الصيد أفاد معنى آخر يكمل الاحتمال الأول و يتمه ، ففي خروج العربي للصيد خروج من جحر الانغلاق إلى فضاء الاكتشاف، وفي انسلال الرمح من " الأبهرين " انسلال الذات من قيودها ، ومعيقات تحررها و انطلاقها في مسيرة الكفاح ، و اختبار النفس و قدراتها في الإفادة من فرص النجاح المتاحة أمامها ، دون أن تفقد حسها بالانتماء ، لقد حرص الشاعر على إبراز هذا المعنى بقوله :

تَنْ إِلَى الْعَجْمِ وَالْأَبْهَرَيْنِ      أَنْيْنَ الْمَرِيضِ تَشَكَّى الْمَغَانَا

لقد أخضع ( كثير ) حس الانتماء إلى التكتيف كي يبين أن الإنسان وإن كان هواه متعلقا بالمكان الذي نجح فيه ، فإن المكان الذي قد ينافس في الفؤاد ، هو المكان الذي شهد انطلاقته الأولى ، لأن له عليه فضل الانتماء ، ومزية حفظ الهوية . وإذا كانت آلية اللغة قد أفادت في إنتاج الدلالات و الرموز ، فإن للنشاط التصويري أثره الجلي على مستوى الدلالة ؛ إذ كان من شأن الصور المنبثة هنا و هناك أن أعطت ظللا وإيحاءات زادت النص عمقا و جمالية ، منها قوله : " لوى ظمئها تحت حرر النجوم " ، مثل هذه الصورة اتفق بلاغيونا على تسميتها بالاستعارة المكنية من حيث إنها تشببه حُذف أحد طرفيه «<sup>1</sup>» ، فحين يقول الشاعر " لوى ظمئها " ، فمعنى

<sup>1</sup> - السكاكي : " مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 373 .

ذلك أنه شبه الظمء - وهو ذو طبيعة مجردة طبعاً - بشيء مادي يُلوى ، لكنه يصعب على الكسر ، للينه ، و لما كانت هذه السمة تنشط في موضوعة الغصن أكثر مما تنشط في غيرها من الموضوعات ، كان الغصن أحق بأن يعد مشبهاً به ، و تكون العلة التي سوغت الجمع بين الغصن و الظمء ، هي حاجة الشاعر إلى علامة لغوية قابلة لأن تحمل من الإيحاءات و المعاني ما يغطي مساحة ذلك العنت الذي لاقاه الحمار الوحشي في مواجهة العطش ، و كان الشاعر قد رآه يتلوى عطشا لا هو يسقى فيحيا ، و لا هو يموت فينهى شوط العذاب ذاك فتصورت المخيلة - بتحريض من هذا المشهد - قوة ما تلوي الغصن دون جدوى وكأن هذا " اللي " لم يرد به غير تمطيط مدة المعاناة . و حتى تنشط هذه السمة في النص ، و تطفو على أديم القصيدة تم تجاهل كل السمات التي يمكن لكل من الغصن و الظمء أن يتوفرا عليها ، وذلك تحقيقاً لمبدأ " التشاكل " الذي تقوم عليه الاستعارة ، حيث " يتم الاستغناء عن كثير من السمات الأخرى التي يمكن أن تنشط في سياقها مغايرة ، إن الكلمة في ذاتها متعددة السمات ، و لا تتخلص من كثافتها إلا عندما تندرج في سياق تركيبى معين ، حيث تبدأ عملية التكيف التي ينتج عنها انسجام الجملة أو تشاكلها ( Isotopie ) ، و يتحقق تشاكل الجملة بواسطة تخلص الكلمة من سماتها المتعددة ، و تنشيط السياق للسمات المنسجمة مع سمات الكلمات المجاورة"<sup>1</sup> .

و واضح أن الشاعر قد أحسن الجمع بين موضوعين كان يبدوان غاية في الاختلاف والتباين الدلالي ، الأمر الذي سيسمح له بالالتحاق بزمرة المبدعين الذين يتميزون بقدرتهم الاستثنائية على إنشاء علاقات جديدة بين الأشياء و الموضوعات ، يقول الدكتور ( عبد الإله سليم ) في هذا المعنى : " يتعارف الناس على التقريب بين موضوعات تبدو فيما بينها سمات مشتركة ، و يفترض أنها متجاورة جدا في الوجود ، نعتبر هذا النوع من الربط مشابهة عرفية ، إلا أن المبدعين يستطيعون بفضل كثافة المشابهة لديهم ، الربط بين موضوعات ووضعيات قد تبدو غير

<sup>1</sup> - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 90 .

متجانسة ، وغير متجاورة في الوجود ، فإذا رجعنا إلى شجرة المشابهة التي تحدثنا عنها سابقا ، فإننا نقول : إن المبدعين يستطيعون الربط بين مكونات متباعدة في الشجرة كالربط بين الحيوانات و الموضوعات المجردة ، و نعتبر هذا النوع من الربط مشابهة مبتكرة ، و كلما كان الربط بين المتباعدات مصيبا ، كان الكلام متميزا " <sup>1</sup>.

وعليه فإذا سألنا الدكتور ( عبد الإله سليم ) - انطلاقا من هذا التصور- عن سبب كون الصورة التي ابتدعها كثير مبتكرة ، لأجابتنا من فوره بأن السبب هو أن العلاقة المنشأة بين طرفي الصورة هي علاقة " مجاورة " ، و ليست علاقة " مشابهة "؛ ذلك أن " المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة ، إن للمجاورة نصيبها فيها كذلك " <sup>2</sup> ، و يمكن إن نتبين كنه هذه العلاقة عنده ، من خلال تعليقه على بيت ( امرئ القيس ) التالي :

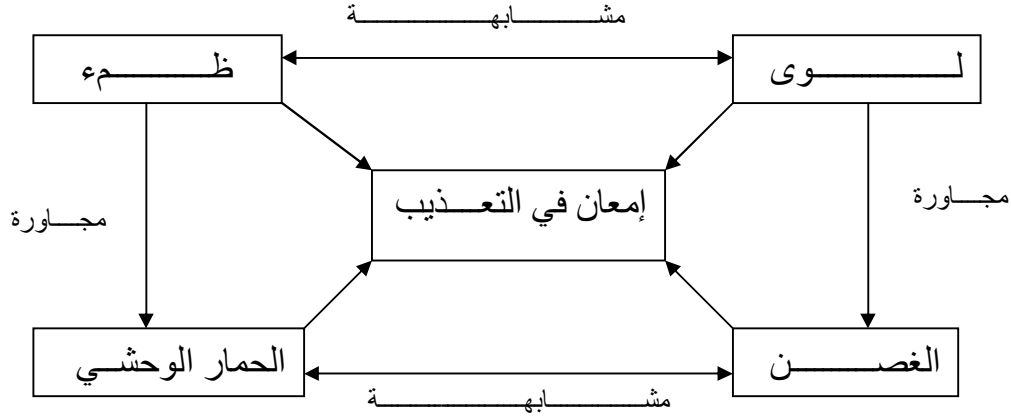
يَيْتُ وَيُضْحِي تَحْتَ ظِلِّ مَنِيَّةٍ      بِهِ رَمَقٌ تَبْكِي عَلَيْهِ الْقَبَائِلُ

" الظل يرتبط بالشجرة بواسطة علاقة تعيين ذات طبيعة جوارية. " <sup>3</sup> ، و اتساقا مع هذا الفهم ، نقول بأن " اللي " يرتبط بالغصن " بواسطة علاقة تعيين ذات طبيعة جوارية " ، على اعتبار أن " اللي " وضعية من وضعيات الغصن ، وكذلك الأمر بالنسبة للعلاقة بين الحمار و الظمء ، على أساس أن " الظمء " حالة من حالات الحمار . على أنه ينبغي أن ننبه - في الأخير - إلى أن العلاقة بين الظمء و الغصن ليست علاقة " قريبة المأخذ " ، و كان على الشاعر أن يهبط في سلم الصفات والوضعيات و الحالات ، حتى يعثر على تلك السمة المشتركة ، و يجد بذلك مسوغا للربط بينهما ، و يمكن تلخيص كل ما تقدم في هذا التشخيص :

<sup>1</sup> - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 162 .

<sup>2</sup> - نفسه ، ص 87 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص : 87 .



وإذا مضينا في القصيدة نفسها ، و جدنا " النبل " قد شكل محور صورة تشبيهية مركبة ، استهلكت باقتراح موضوع المرأة كطرف ثان في تلك الصورة ، ألحقت بها مجموعة من الصفات المتشابهة ، جعلت المتلقي يشعر أن موضوع الحديث هو المرأة أي المشبه به و ليس المشبه ، نعني النبل . لقد تخلص النبل عن السمة النوعية له ( شيء ) و اندمج في النوع الإنساني ، أما السمة الإنسانية للمشبه به [ المرأة / الخريع ] فتنشط ، و تستدعي سمات أخرى فرعية لها هي [ هتوفا - صفراء - تحلت رعائا - تئن - مريض - تشكى - سمعت لها - ... ] ، مما صنع فاعلية التشبيه ، بحيث أعيد تنظيم السمات بصورة أكثر تعميقا وتأصيلا للصفة الإنسانية نظرا للاعتماد الكلي على الخصائص الجوهرية المشكلة لماهية المشبه به لإنشاء تلك العلاقة ، فالسماع و الهتاف مثلا صفتان جوهريتان في الإنسان ، و ليستا صفتين عرضيتين ، مما يدفع المتلقي إلى الاقتناع بأن النبل اكتسب صفة الإنسانية الحقة .

على أن فاعلية التشبيه لا تدين فقط للبنية اللغوية ، وإنما تدين أيضا لمعمارية التشبيه في حد ذاته ، فالعملية التشبيهية جاوزت فضاء البيت الواحد لتمتد على أماد ثلاثة أبيات كاملة ، مما يؤكد النفس الطويل الذي حُبِي الشاعر به ، و الذي جعل القصيدة عبارة عن منظومة من القيم الشعورية و العلاقات الرمزية تتسق مع رؤية الشاعر

وتخدم مقصديته ، حتى إذا أراد أن يثبت حضوره في فضاء القصيدة عمد إلى إدخال النبل في علاقة تشبيهية مع المرأة ، و حرص على توفير القرائن اللفظية و العقلية التي تضمن نجاح عملية فك شفرات الرسالة الرمزية، التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي ، ومؤدى تلك الرسالة أن الرمح لا يعني شيئاً من دون وجود الإنسان المعبر عنه بدلالة المرأة ، فلا قيمة للرمح وإن كان من أجود الأنواع ، ما لم تكن في يد فارس باسل مغوار ، وهذه المقابلة تتجلى في البيت الأول ، أين جعل الشاعر الشطر الأول من نصيب الرمح ، و الشطر الثاني من نصيب المرأة :

وَصَفْرَاءُ تَلْمَعُ بَالْتَابِلِينَ      كَلَمْعِ الْخَرِيْعِ تَحَلَّتْ رِعَاثًا

فبينهما علاقة توازي و تقابل كذلك التي تقوم بين الندين المتنافسين اللذين يسعى كل منهما لهزم الآخر . وهكذا نجح الشاعر بطريقة كنائية رمزية في إثبات حضوره – باعتباره ممثلاً للذات الإنسانية – في فضاء القصيدة ، فاستجاب بذلك لحاجتين إحداهما فنية تتمثل في إثارة طريق الغمز و التورية على السفور و التجلي ، وأخرها نفسية تتمثل في إثبات الذات و الوجود . كل ذلك في إطار تشبيهي عام ، لكنه لم يخل من بعض الصور الفرعية كالاستعارة أيضا في قوله : " هتوفا إذا ذاقها النازعون " يقصد " النبل " ، التي لم نسمع يوما أن المذاق من خصائصها ، وبهذا يكون الشاعر قد خالف العرف اللغوي ، ووسم صورته بنوع من الغرابة ، الأمر الذي يستوجب بذل جهد دلالي قصد العثور على مسوغ للربط بين النبل و المذاق .

لكن ، و لما كانت الصورة الشعرية عموما " ... هي مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص ، و الشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم و التجريد " <sup>1</sup>، كانت وظيفة الاستعارة – تبعا لذلك - هي مخالفة التوقع بإماتة اللغة العادية و بعث مدلولات أخرى في رحم دوالها بنية إغراق القارئ بأكبر قدر ممكن من اللذة و المتعة القرائية ، فكفى بهذه الوظيفة مسوغا لذلك الربط الذي انطلق من مبدأ الانزياح ، و توصل

<sup>1</sup> - د / عبد الله التطاوي : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، م س ، ص : 45 .

طريق الحواس فتلاعب بها وأحدث خلخلة في وظائفها . وهنا يتبدى لنا دور الحواس في تفجير جمالية الصور و تعميق الإحساس بها .

وقد كانت الصحراء مجالاً فسيحاً انبجست منه عديد الصور السمعية ، و البصرية و الذوقية ، و الشمية ، و اللمسية ، لما ينبث فيها من مخلوقات ، و ما يتجلى فيها من ظواهر كونية ، ففيها صوت الريح ، وهزيم الرعد ، وأنين البوم ، و حشرة الذئب و ترنيمة الطير ، وزحف الثعابين ، و لسعات البرد ، و لظى الهاجرة ، و خداع السراب ، وروائح الرياحين ، و المسك ، و مأكولات ومشروبات لا حصر لها .

وربما كان لطبيعة الحياة فيها أيضاً دور بارز في اشتغال هذه الصور ، وإثرائها إيحائياً و رمزياً ، ففي إبان الترحال تكون مخيلة الشاعر في أنشط حالاتها ، و قريحته في أزهى فترات ابتكارها ، لما يتأتى له في أثناء ذلك من فرص التأمل الدقيق والنظر العميق في الموضوعات و الأشياء المحيطة ، وفي الحياة ، و ما تتطلبه من مواقف و ما تحركه من هواجس و مخاوف ، تذكيتها طبيعة الرحلة المفتوحة على كل التوقعات السارة و المفزعة .

وتأتي لوحة الطعائن ، و ما يصحبها من مشاهد تصف الناقة و المرأة ، و تشرح جسد امرأة واحدة أو مجموعة من النسوة ، لتؤكد فضل سنة الترحال الجماعي التي درج عليها الشعراء العذريون مع أهاليهم و رفاقهم ، في إخراج صور ممعنة في الدقة ، و مترفة الإيحاء ، و من ثم الإمتاع ، و لنا في هذا النص الذي ينسب إلى (المجنون) الشاهد و المثل :

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ رَهْنٌ مَتِيَّةٌ	أَخَوْظَمًا سُدَّتْ عَلَيْهِ الْمَشَارِعُ
تَخَلَّسَ مَنْ يَهْوَاهُ مَاءَ حَيَاتِهِ	فَلَا الشُّرْبُ مَبْدُولٌ وَلَا هُوَ نَافِعٌ
وَبِيضِ غَدَاهُنَّ النَّعِيمُ كَأَنَّهَا	نَعَاجُ الْمَلَا جَبِيَّتْ عَلَيْهِ الْبَرَاقِعُ
عِرَاضُ الْمَطَاقِ الْبُطُونِ كَأَنَّمَا	وَعَى السَّرِّ مِنْهُنَّ الْعَمَامُ اللَّوَامِعُ

\* - [ الملا : الصحراء / جببت : قطعت / المطا : الظهر / قب البطون : ضواير البطون / التناضب / اسم موضع / هجل الدار : المظمن منها / عرانيين : ج عرنين : الأنف / العود : البعير الممن / الأكارع : القوائم / الخشاشة : وعود يجعل في عظم أنف الناقة ] أنظر الديوان ( الحاشية ) .

تَحْمَلْنَ مِنْ ذَاتِ التَّنَاضُبِ وَانْبَرَتْ  
لَهْنًا بِأَطْرَافِ الْعَيْونِ الْمَدَامِعُ  
فَمَا رَمَنْ هَجَلَ الدَّارَ حَتَّى تَشَابَهَتْ  
هَجَائِثُهَا وَالْجُونَ مِنْهَا الْخَوَاضِعُ  
وَحَتَّى حَمَلْنَ الْحُورَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ  
وَخَاضَتْ سَدُولَ الرَّقْمِ مِنْهَا الْأَكَارِعُ  
فَلَمَّا اسْتَوَتْ تَحْتَ الْخُدُورِ وَقَدْ بَدَأَ  
مِنَ الصَّيْفِ يَوْمَ طَيْبِ الظِّلِّ مَا تَعُ  
فَقُمْنَ يُبَارِيْنَ السُّدُولَ بِوَأْفِرٍ  
يَلَاعِبُ عِطْفَهِ الْجَرِيرُ وَ دَافِعُ  
وَكُلُّ نَجِيَّاتٍ هَجَانٍ كَأَنَّهَا  
إِذْ رَدَعَتْ مِنْهَا الْحُشَّاشَةَ طَالِعُ  
يُعَارِضُهَا عَوْدٌ كَانَ رَضَابَهُ  
سَالَفَةٌ قَارٍ سَيَلْتُهُ الْأَكَارِعُ  
رَفِيقٌ بِرَجْعِ الْمِرْقَقَيْنِ مُمَانِعُ  
إِذَا رَاعَ مِنْهُ بِالْحُشَّاشَةِ رَائِعُ «1»

لقد حملت لوحة التحمل و الترحال هذه دلالات نفسية و عاطفية ، نقلتها صور ومشاهد تمور بالحركة ، و تترقرق على أديمها أشواق الشاعر اللاهثة خلف آمال لا تلبث أن تغدو وهما و سرايا ، مخلفة قلبا متشظيا ، وذاتا ممزقة ، سلبها الحب ماء الحياة أو كما قال الشاعر : " تَخْلَسُ مِنْ يَهْوَاهُ مَاءَ حَيَاتِهِ " ، وفي العبارة كناية عن أهمية الحبيبة بالنسبة للشاعر ، ووقوعها منه كوقوع الماء من الحياة فالحياة إن سلبت الماء انتفى معناها ، وأفرغت من روحها ، و الشاعر إذا هجرته حبيبته سعدت أنفاسه . وعليه نقول - اختزالا - أنه وإذا كان في الكناية انتقال من لازم إلى ملزوم «2» ، فإن افتقاد الحبيبة بالنسبة لـ ( المجنون ) ، هو كافتقاد الماء كلاهما لازم يفضيان إلى ملزوم و احد هو الموت .

وإذا انتقلنا إلى مشهد الناقة وجدناه زاخرا بصور جزئية تنتظمها صورة عامة تنطلق من فكرة رمزية مؤداها : أن الناقة في سيرها و تحملها الدائم ، تعادل رحلة الحياة تلك الرحلة الموجهة إلى الاكتشاف ، الهادفة إلى التحلل من القيود ، الباحثة عن فرص النجاح و التفوق . و انتقالها من موطنها الأصلي إلى موطن أخرى، هو

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 124 .  
<sup>2</sup> - السكاكي : " مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 331 .

خروج من جحر الاختفاء إلى أفق الاكتشاف ، و انتقال من قبو التقليد إلى فضاء التجديد و التغيير . و حديث الشاعر عن الناقة هو حديث عن حاضر العمل ومستقبل الأمل . أما إثراء اللوحة بصور تشغل كل الحواس تقريبا كال**بصر** في قوله : "خاضت سدول الرقم منها الأكارع" ، و " يبارين السدول بوافر " ، و " كأن رضابه سلافة قار سيلته الأكارع " . و **الشم** في قوله : " جرى عبير و مسك بالعرانين ساطع " ، و **السمع** في قوله : " أشرن بأن حثوا المطي " ، و **الذوق** في قوله : " أخو ظمأ سدت عليه المشارع " . فيبرز سمة التعدد و التنوع التي يريد الشاعر أن يبني حياته عليها . ويأتي تعدد الألوان في القصيدة ليغذي هذه القراءة ويرسخها ، و حديثه عن الألوان ليس حديثا سافرا في كل الحالات ، فعدا علامة "بيض" التي تدل على اللون دلالة مباشرة ، نجد الشاعر قد عمد إلى الاستعانة بصفات تنتسب إلى حقل اللون الدلالي ، منها علامة " الجون " التي يراد بها اللون الأسود المشرب بالحمرة ، و " الهجائن " ، و تعني الإبل البيضاء ، و " الحور " التي تحيل على السواد و البياض متجاورين ، و " الرقم " ، وهو في الأصل ضرب مخطط من الوشي ، و في هذا التخطيط ينعكس زخم الحياة و تنوعها ، وفي اندغام السواد و البياض و الحمرة تتجلى فلسفة الشاعر ؛ ففي البياض نقاء ، و صفاء وسعادة ، و أمل ، و في السواد ظلام ، و خوف من الآتي ، و من المجهول ، و في الحمرة قوة و عنفوان وإرادة تبدد ذلك الظلام ، و تنفي الخوف ، و تحقق السعادة و الآمال المنشودة .

ومن الصور الجزئية الواردة في هذه اللوحة – فضلا عما تقدم – قوله : " جرى عبير و مسك بالعرانين ساطع " ، إن هذه الاستعارة المكنية تؤكد بامتياز الطبيعة الانزياحية للغة الشعرية ، ففي إلحاق صفة السطوع بالعبير و بالمسك خروج عن المألوف ، ذلك أن السطوع صفة تلحق بصنف المرئيات كالضوء مثلا ، وهكذا فالمسافة بين المستعار له ( العبير و المسك ) ، و بين المستعار منه " الضوء " مسافة بعيدة جدا ، لأن صفة السطوع التي اعتمدها الشاعر ، قرينة أقحمت على المشبه إقحاما بشفاة مبدأ الانزياح ، وهي ليست من صفاته في الاستعمال العرفي



للغة ، وحتى في الاستعمال الشعري القديم ، فإن هذه الطريقة نادرة جدا ، نظرا لتأكيد «عمود الشعر» على التزام الوضوح ، وضرورة المناسبة بين أطراف الصور ذلك ما يؤكد الدكتور لطفي عبد البديع السيد في قوله : " وقد أحالت البلاغة العربية هذه الرؤية إلى طريقة من طرق القياس حين تشبثت بإثنية الطرفين في الصورة الشعرية تشبيها كان أو استعارة ، و جعلت منها إيضاح المعنى القائم في المشبه وتبيينه ، و الأمر على خلاف ذلك ، فالشاعر يحطم الحقيقة ، و يقيم بدلا منها حقيقة شعرية أعلى منها و أكمل ، فيسمي الأشياء بغير أسمائها ، " وفي تسمية الأشياء بأسمائها - على ما يقول مالارمييه - قضاء على ثلاثة أرباع القوة في القصيدة<sup>1</sup>

ولا يخفى أن هذا البعد القائم بين طرفي الاستعارة عائد إلى خاصية التماهي التي تتسم بها الموضوعات المدمجة في العمليات الاستعارية و التشبيهية ، و التي يراد بها تفجير جمالية النصوص ، و تحقيق مبدأ الانزياح فيها ، و من ثم تحصيل درجة الابتكار ، التي يشرب المبدعون دوما للوصول إليها من خلال تقريب المتباعدات وذلك تماما ما يعنيه الدكتور ( عبد الإله سليم ) بقوله : " يتصور الناس العلاقات بين الأشياء بشكل تلقائي ، تسمه العرفية عادة ، إلا أن المبدعين يرفضون الاكتفاء بهذا الحد من العلاقة ، بل يتجاوزونه للبحث عن المشابهة بين المتباعدات ، فيكون لهم بذلك نصيب في الابتكار و الإجابة<sup>2</sup>.

ويستمر ( المجنون ) في مفاجأتنا باستعارات مبتكرة ، يلعب فيها على أحبل اللغة تماما كما يفعل الشعراء المعاصرون الذين كثيرا ما يعتمدون على تقنية المفارقة<sup>3</sup> التي أثبتت غير ما مرة ، نجاعتها في إحداث الإثارة المطلوبة ، وتحقيق اللذة المنشودة من وراء عملية القراءة ، يقول :

يُذَكِّرُنِي لِلْوَصْلِ أَيَّامَنَا الْأَلَى مَرَّرْنَا عَلَيْنَا وَ الرَّمَانَ وَ رَيْقُ<sup>4</sup>

1 - د / لطفي عبد البديع : " الشعر و اللغة " ، م س ، ص : 37 .

2 - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 165 .

3 - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 14 .

4 - مجنون ليلي : الديوان ، ص : 142 .

أيعقل أن يكون الزمان مورقا ، إنه لربط ذكي بين الصفة و الموصوف ، بين المستعار له و المستعار منه ، ومفارقة مفيدة دلاليا و جماليا ، لا يأتي بها إلا ذو قريحة صافية ، ومخيال واسع . ما أبعد المسافة بين الشجرة و الزمان ، بين المجرد و المحسوس ، بين السعادة الزائلة التي يريد التعبير عنها ، وبين الشجرة الخضراء المورقة ، وهذا البعد بين الطرفين فتح الباب واسعا للتعدد الدلالي ، إذ تم الربط بينهما على مستوى عميق جدا استلزم الهبوط في سلم الصفات لكلا الطرفين قبل الوصول إلى سمة مشتركة تسوغ الجمع بينهما في صورة واحدة .

وقد رأى الدكتور ( عبد الإله سليم ) أن هذا النوع من الاستعارات (الذي يسعى إلى التقريب بين الموضوعات المتباعدة ) ، يلعب دورا فضائيا في توحيد الموجودات ومحو الفواصل التي وضعتها الطبيعة بين الأشياء ، نفهم ذلك من قوله : " تلعب أساليب المشابهة التصويرية من تشبيه و استعارة ومثل ورمز، دورا فضائيا بحيث إنها تفتح أفق التوحد بين الموضوعات المتباينة لدرجة يمكن القول فيها : إن العالم يتوحد ضمن أفق وجودي مشترك " <sup>1</sup>.

وإذا أراد الشاعر العذري إقامة علاقات الوحدة والألفة بين الموجودات ، اختار لها إطارا مناسباً هو الإطار الرعوي الذي يمثل شجرة العائلة الكبرى التي تمتد فروعها إلى أعماق الصحراء ، وتتأطح أغصانها أديم السماء وما دونها ، وتلامس الأرض وما تحتها ، وتعانق الليل و النهار ، وتعالج القر و الحر ، وتنافح الريح و الأنواء وغير ذلك من الموضوعات و الظواهر التي كثيرا ما ضمها – على تباعدها و تباينها – أفق رؤيوي واحد ، ينم عن تبني الشاعر العذري لمبدأ وحدة الوجود .

ويبدو أن مشاهد الرحلة كانت من أكثر المشاهد المودعة في القصيدة العذرية ترحيبا بهذه الفكرة ، يتبدى ذلك في هذا النص الذي يقول فيه ( جميل ) :

فَكَمْ قَدْ قَطَعْنَا دُونَكُمْ مِنْ مَجَاهِلٍ      وموماة أرضٍ دونهنَّ نَفَائِفُ  
على كُلى عيدي النَّجارِ مَرَاكِلِ      وأدم تبارى وهي قودٌ حَرَاكِفُ

<sup>1</sup> - د/ سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 163 .

حَرَاجِيحُ أَمْثَالُ الْقَنَا تَهْصُ السُّرَى إِذَا نَفَضَتْ هَامَاتِهِنَّ الرَّوَاجِفُ<sup>1</sup>»

في اللوحة صورة لو قرأها بلاغيونا القدامى لعدوها تشبيها تمثيلا على اعتبار أن وجه الشبه فيها مستخرج من متعدد ، و تكمن تلك الصورة في البيت الثالث .  
لقد شبه الشاعر النوق الشديدة ، وهي تمشي ليلا بالسيوف عندما تهص الهامات على أننا نجد داخل هذه الصورة الكلية صور فرعية دُسَّت داخلها على نحو يوحى بتناسل الصور ، و استدعاء بعضها بعضا ، تتمثل في قوله : " تهص السرى " والضمير عائد على النوق ، أي أن الشاعر شبه الليل بالأرض ، و عوض أن يقول "تهص الأرض " قال : " تهص السرى " . وما دام " السرى " يحيل على غير المادي و المحسوس ، ومادامت الأرض موضوعا ماديا غائبا بكليته حاضرا بجزء منه ، و هو اللازم " تهص " ، فإن الصورة تدخل في باب الاستعارة المكنية .  
و بإيداع الشاعر لهذه الصورة داخل التشبيه يكون قد وَّحَّد أكبر قدر ممكن من الموضوعات و قرب بينها ، إذ كان - لو اقتصر على التشبيه - سيجمع فقط بين النوق و الأرض ، أما وقد دس الاستعارة في ثناياه ، فقد أضاف للعناصر المذكورة الزمن ( الليل ) و الحركة اللذين عبر عنهما بدلالة " السرى " .  
ومتابعة لعنصر الصحراء وما ينبث فيها من موجودات ، وما تأثيره صورتها من موضوعات الرحلة و الطعائن يرسم لنا ( هدبة بن خشرم ) مشاهد أتقنت ريشة مخيلته نسجها ، يقول :

وَلَمْ تَرَ عَيْنِي مِثْلَ سِرْبِ رَأَيْتُهُ خَرَجْنَ عَلَيْنَا مِنْ رِقَاقِ ابْنِ وَقِيفِ  
خَرَجْنَ بِأَعْنَاقِ الطَّبَّاءِ وَأَعْيُنِ الْجَادِرِ وَارْتَجَّتْ بِهِنَّ الرَّوَادِفُ  
طَلَعْنَ عَلَيْنَا بَيْنَ بَكْرِ غَرِيرَةٍ وَيِنَّ عَوَانَ كَالْغَمَامَةِ نَاصِفِ  
خَرَجْنَ عَلَيْنَا لَا عُشِينَ بِهَوْبَةٍ وَلَا وَشُوشِيَّاتِ الْحِجَالِ الرَّعَانِفِ  
تَضَمَّنْ خَنَ بِالْجَادِي حَتَّى كَأَنَّ مَا الْأَنْوْفِ إِذَا اسْتَعْرَضْتَهُنَّ رَوَاعِفُ

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 123 .

كَشَفْنَ شَنُوفًا عَن شَنُوفٍ وَأَعْرَضَتْ  
 خُدُودٌ وَمَالَتْ بِالْفُرُوعِ السَّوَالِفُ  
 يُدَايِعْنَ أَفْحَادًا لَهْنًا كَأَنَّهَا  
 مَنَ الْبُذْنِ أَفْحَادُ الْمِجَانِ الْعَلَائِفِ  
 عَلِيَهُنَّ مِّنْ صُنْعِ الْمَدِينَةِ حَلِيَّةٍ  
 جَمَانٌ كَأَعْنَاقِ الدَّبَا وَرَفَارِفُ  
 إِذَا خُرِقَتْ أَقْدَامُهُنَّ بِمِشْيَةٍ  
 تَنَاهَيْنَ وَأَبَاعَتْ لَهْنًا النَّوَاصِفُ  
 يُنُونُ بِأَكْفَالٍ ثِقَالٍ وَأَسُوقِ  
 خِدَالٍ وَأَعْصَاءٍ كَسَتْهَا الْمَطَارِفُ  
 وَيَكْسِرُنَّ أَطْرَافَ الْأَحَادِيثِ بِالْمُنَى  
 كَمَا كَسَرَ الْبَرْدِيُّ فِي الْمَاءِ غَارِفُ<sup>1</sup>»

يرسم ( هدية ) صورة للطعائن تنتفي فيها كل ملامح الحزن التي اعتدنا استشعارها في لوحة الطعائن ، فهو لا يركز على ما تركه حدث الرحيل في نفسيته ، وإنما يجعل كل همه إبراز مواطن جمال النساء الراحلات ، موزعا ذلك الجمال على جملة من الصور الجزئية ، يتراوح أغلبها بين التشبيه والاستعارة اللذين يستمدان عناصرهما من البيئة المادية المحيطة . و الملفت أنه أثناء العملية التصويرية لا يخص امرأة واحدة بالوصف ، إنما يجعل حديثه عن المرأة حديثا عن الجمال الأنثوي عامة فعيون النساء كلهن تشبه عيون الجأدر ، وأعناقهن جميعا تضاهي أعناق الطباء طولاً على أن هذه النزعة التعميمية قد بدأت أماراتها تتجلى مع بدايات القصيدة ، تحديداً مع كلمة " سرب " . و لما كان السرب - في الأصل - يلحق جماعة الحيوان (الطباء ، أو الطير ) ، فإن ورود الكلمة في ذلك السياق يجعل منها أحد طرفي استعارة تصريحية ، الغائب فيها هو المشبه «<sup>2</sup>» ، أي جماعة النساء . أما الحاضر فهو المشبه به " السرب " ، وكما هو معلوم في حالات الاستعارة التصريحية ، فإن الشاعر يقابل بين سمتين متعارضتين هما الحضور و الغياب ، الحضور الجزئي للمشبه به ، - على اعتبار أن " السرب " جزء من أجزاء الأطباء ، أي صفة من صفاته - ، و الغياب الكلي للمشبه ( النساء ) .

\* - [ الجادي : الزعفران / الرفراف : ثياب خضر ] ، أنظر : الديوان ( الحاشية ) .

<sup>1</sup> - هدية بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 116 - 117 .

<sup>2</sup> - السكاكي : " مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 373 .

ونظرا لهيمنة الغائب ( النساء ) على فكر الشاعر ، فإنه سرعان ما يحدث تغييرا في الوظائف ، إذ يتنازل عن الحاضر ( الأطباء ) المشار إليه بعلامة " سرب " ويستدعي الغائب ( النساء ) بمجرد انتهاء الشطر الأول ، الذي يستأنف الحديث بعده قائلا : " خرج علينا " ، و الضمير طبعا يعود على النسوة ، لا على " السرب " الذي عاد عليه الضمير المتصل بالفعل [ رأيت / رأيته ] ، وبذلك تنكشف لعبة الترمويه التي يكون الشاعر قد خطط لها سريعا ، لتبدأ خطة أخرى تعتمد أكثر ما تعتمد على الرمز ؛ حيث ينسج الشاعر شبكة تشبيهية خيوطها صور من قبيل : " خرجن بأعناق الأطباء و أعين الجآذر " ، و " بين عوان كالغمامة ناصف " و "تضمخن بالجادى حتى كأنما ... " ، و " عليهن من ... كأعناق الأطباء ... " و "يكسرن ... كما كسر البردي ... " .

يبدأ الشاعر هذه الشبكة الكاملة من التشبيه بتصوير العين و العنق دون غيرهما من الأعضاء المبرزة للجمال ، و بهذا قد يكون نما إلى غرض ما ورائي ، تبين عنه رمزية العين باعتبارها منصرفة للدلالة على التأمل و التبصر ، و التعمق في الأشياء ورمزية العنق الجانحة إلى الإشارة إلى التطلع و التسامي نحو آفاق النور و الحقائق. و بعد تملي الشاعر لهذين العضوين تنزل العين الواصفة مشرحة جسد المرأة، محللة إياه إلى أجزائه الصغرى ، مستدعية في ذلك مختلف الحواس . و الملاحظ أن كل صفة من هذه الصفات لم تقدم جاهزة ساكنة ، وإنما سبقها فعل جعل تلك الصفات تبدو كأنها حصيلة جهد إنساني كبير ، نستثني من ذلك بيتا واحدا من جملة أحد عشرة بيتا استهل بجملة اسمية ؛ " عليهن من صنع المدينة حلية " . أما باقي الأبيات فقد بدئت بأفعال : [ لم تر - خرجن - طلعن - خرجن - تضمخن - كسفن - يدافعن - إذا خرقت - ينؤن - يكسرن ] . و الملفت أيضا أن جل هذه الأفعال هي أفعال فضائية- حسب تصنيف ( جاكندوف ) ؛ الذي كنا أوردناه في الفصل الأول ومؤداه " يقسم جاكندوف الأفعال الفضائية إلى ثلاثة حقول ، حقل أفعال الحركة و حقل أفعال الحالات ، و حقل أفعال المكوث " <sup>1</sup> . و القراءة التي تفرزها ذينك

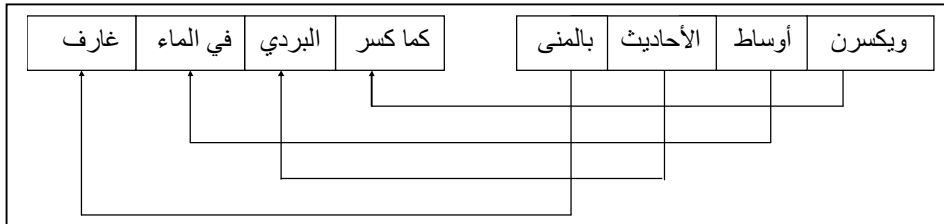
<sup>1</sup> - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 109 .

الملاحظتين فحواها أن النساء الطاعنات لسن مدينتا بجمالهن وفتنتهن للطبيعة وحدها ، وإنما ليد الإنسان في ذلك الجمال نصيب كبير ، فذلك الجمال لم يتجل إلا بعد جهد إنساني كبير وشت به تلك الأفعال التي تصدرت كل بيت ، و حتى البيت الذي استهل بغير الفعل ، عمد إلى ظلال كلمة " المدينة " لتجلية فضل الإنسان فالمدينة رمز الثقافة ، أو هي الإضافة التي قدمها الأدمي للطبيعة البدائية ، وبالاستناد أيضا إلى الإمكانيات البيانية للغة ، يستنتج أن كلمة المدينة في ذلك السياق مجاز مرسل<sup>1</sup> ، فليس المقصود هي المدينة باعتبارها مكانا جامدا ، وإنما أهل المدينة هم المقصودون ، وإذا نظرنا إلى النص من وجهة أسلوبية وجدنا أن تقدم الأفعال على الأسماء ، مما يعمق القراءة السابقة ويؤكددها ، فإذا كانت الأفعال – كما دُكر – ترمز للجهد الإنساني المبذول ، وإذا كان انتباه المتلقي مشدودا دائما إلى أول الكلام كما يقول البلاغيون و الأسلوبيون ، فإن مَوْقَعَةَ الفعل في مقدمة البيت يُقصد من ورائه جعل الفعل الإنساني هو مركز الثقل في القصيدة .

وإلى جانب ما تقدم من الصور ، نجد البيت الأخير من النص قد حوى صورة غاية في الابتكار و الإبهار ، يقول هدية :

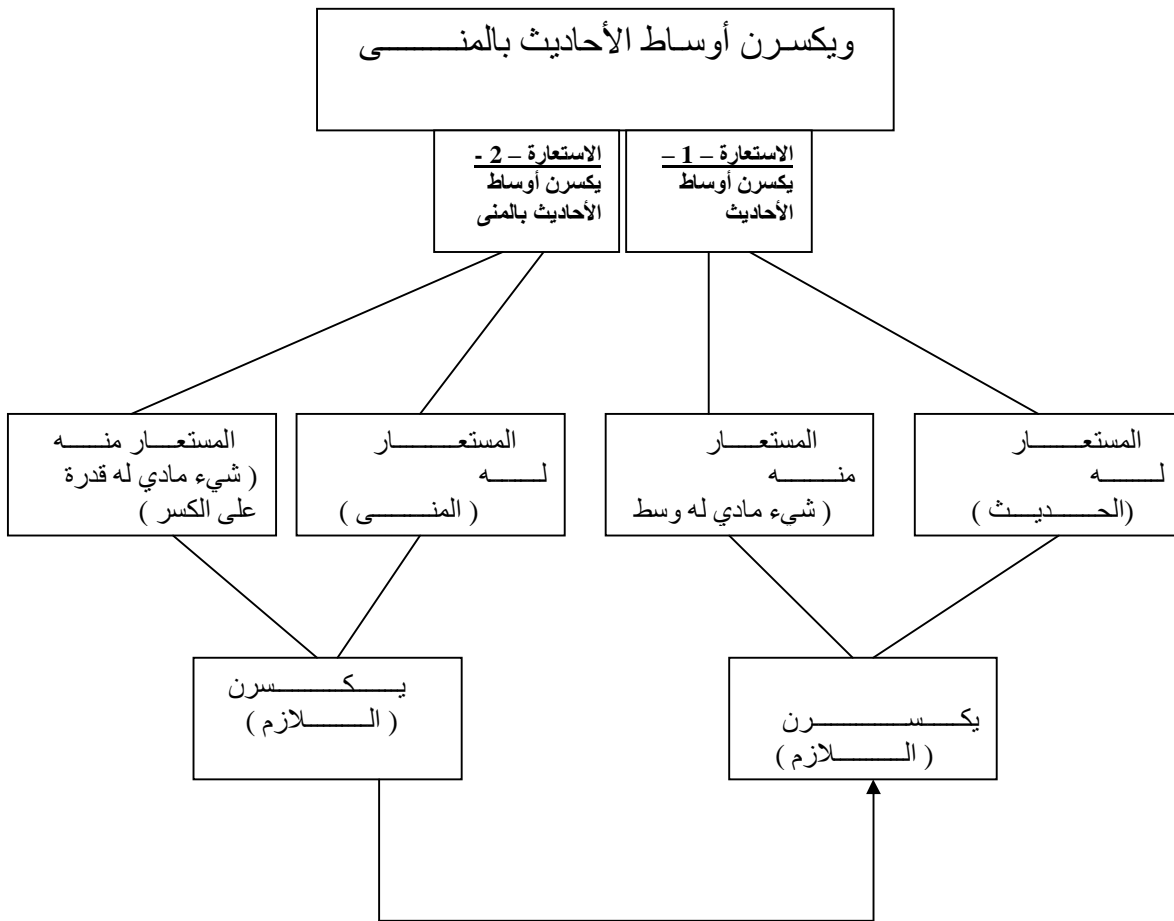
ويكسرنَ أوساطَ الأحاديثِ بالمتى      كما كسرَ البرديَّ في الماءِ غارِفُ

الواضح أن في البيت تشبيه شغل المشبه الشطر الأول منه ، وشغل المشبه به الشطر الثاني ، وما دام وجه الشبه مستخرجا من متعدد، فهو تشبيه تمثيلي هذا المخطط هو توضيح له :



<sup>1</sup> - السكاكي : " مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 392 ، و ما بعدها .

وكما يتضح من هذا المخطط ، فإن الأمر لا يقتصر على التشبيه ؛ ففي صدر البيت أدمجت استعارة ، حيث شبه " الحديث " - وهو شيء معنوي - بشيء مادي قابل للانكسار ، وشبه أيضا أداة الكسر في القصيدة ( المنى ) بشيء مادي ، مؤهل لأن يقوم بفعل الكسر . و لكن المشبه به حذف في كلتا الحالتين ، و رمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ، ومن ثم فطرف التشبيه الأول عبارة عن استعارتين مدمجتين يجليهما هذا المخطط :



ويسمى الدكتور ( عبد الإله سليم ) هذا النوع من الصور بالصور " المبنية " ، وهي صور لا يستطيعها إلا المبدعون الذين تتمتع ملكة المشابهة لديهم ، بقدرة استثنائية على استثمار علاقة المشابهة القائمة بين الأشياء ، لبناء تشكيلات بلاغية تقوم الصورة فيها على صورة أخرى ، فتتصهر بذلك الاستعارات و التشبيهات داخل شبكات أسلوبية تضم أكثر من تعبير واحد «<sup>1</sup>».

وإذا كان الشعراء العذريون قد وجدوا في لوحة الطعائن ، ساحة وصف بعض العناصر الحيوانية التي تعد طرفا قارا فيها ، نعي الناقة تحديدا ، فإنهم وجدوا في لوحة الرحلة التي عادة ما يُنقل إليها فيما يشبه الاستطراد ، فرصة الحديث عن بعض الحيوانات التي يعتبر حضورها في مشاهد الرحلة ضرورة من ضرورات التشكيل الجمالي، و الدلالي ، و الرمزي للنص ، خاصة إذا تعلق الأمر بحيوانات متوحشة تغذي الصورة الظلامية للصحراء، و التي عادة ما يسعى الشعراء - لغاية في أنفسهم - إلى إبرازها أثناء الحديث عن الرحلة . و يعد الذئب أكثر الوحوش اعتراضا لطريق الشعراء ، حسبما يفهم من النصوص العذرية ، وهذا نموذج منها يقول ( كثير عزة ) :

وَصَادَفْتُ عِيَالًا* كَأَنَّ غَوَاءَهُ	بُكَاءُ مَجْرَدٍ يَبْغِي الْمَيْتَ خَلِيعُ
عَوَى نَاشِزَ الْحَيَزُومِ مُضْطَمِرَ الْحَشَا	يُعَالِجُ لَيْلًا قَارِسًا مَعَ جُوعِ
فَصَوَّتْ إِذَا نَادَى بِيَاقِ عَلَى الطَّوَى	مُحَنَّبَ أَطْرَافِ الْعِظَامِ هَبُوعِ
فَلَمْ يَجْتَرِسْ إِلَّا مُعَرَّسَ رَاكِبِ	تَأْيَا قَلِيلًا وَ اسْتَرَى بِقَطِيعِ
وَمَوْقِعِ حَرْجُوجِ عَلَى ثِقَاتِهَا	صَبُورٌ عَلَى عَدْوَى الْمَنَاخِ جُمُوعِ
وَمُطَّرِحِ أَثْنَاءِ الزَّمَامِ كَأَنَّهُ	مَزَاحِفُ أَيِّمٍ بِالْفَيْنَاءِ صَرِيعُ «2»

<sup>1</sup> - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 115 .  
<sup>\*</sup> - [ العيال : الذئب / المجرذ : الذي أفرده أصحابه / ناشز الحيزوم / مرتفع الصدر / محنّب : معوج / هبوع : يستعين بعنقه في مشيّه من الضعف و الهزال ، الاجتراس : الحصول على الشيء / معرس : مكان الاستراحة تأيّا : انتظر قليلا / الحرجوج : الناقة الطويلة ] أنظر الديوان ، ( الحاشية ) .  
<sup>2</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 184 - 185 .



القصيد كناية كبيرة عن صورة الصحراء المفزعة ، أين الوحوش تخرج فاغرة فاها يلويها الظمأ ليا ، و يطويها الجوع طيا ، وعندما يعاني الذئب - على سطوته وصولته - الجوع ، و يعالج العطش ، فإن ذلك ينم على أن لا شيء في الصحراء يشجع على العيش ، أو يدل على الحياة . و تمثل تلك الصور الكنائية و التشبيهية والاستعارية المنبثة هنا وهناك في النص ، إبر و خز بادية التأثير في المتلقي ، تستفز عاطفته ، و تستدعي مشاعر الشفقة نحو الذئب الذي لم يثر قبل الآن غير مشاعر الخوف ، و الرعب ، و الفرع ، فالشاعر وهو " يخلق الأبنية الصورية حتى يتغلب على تلك المفارقة التي يجد نفسه إزاءها منذ البداية ، و تتحول اللغة النثرية على يديه إلى لغة شعرية تصبح لها خصوصيتها ، و لها منطقتها الانفعالي الذي يحكمها وتصبح وظيفتها توصيل العواطف ، و نقل المواقف و التجارب الفنية في شكل تصويري جديد " <sup>1</sup> ، يعمل على صياغة مواقف جديدة وطريفة أحيانا من موضوعات يعد موقف الجماعة منها موقفا قد حصل حوله ما يشبه الإجماع ، وهذا تماما ما حدث من خلال هذا النص ، حيث - تحول - بموجبه موقف المتلقي من الذئب من موقف عدائي ، إلى موقف تضامن وتعاطف ، و يعود الفضل في ذلك إلى التشبيه الاستهلاكي ، و بالضبط إلى لفظة " خليع " التي استحضرت كل معاني النفي ، و الأفراد ، و الضعف ، و الاغتراب الموقظة لمشاعر الشفقة ، و الحنو و التعاطف ، زادت الكناية الموالية " مضطمر الحشا " توهجا ، و استعارا ، كما تجاوزت معها الطبيعة بعنصريها ( الليل ) و ( البرد ) في بكائية حزينة ، و حين تجتمع هذه العوامل جميعا ؛ ( الجوع ، و البرد ، و الليل ، و الوحشة ، و النفي ) على أي مخلوق ، يكون أهلا لأن يهز ألقى القلوب على ظهر الأرض ، وكفوا لأن يحدث أكبر رعشة في نفوس المتلقين .

هكذا استطاع الشاعر العذري أن يخرج من صميم الفضاء الرعوي الذي يعيش فيه صورا مفجرة لينايبع المتعة ، يستقي منها القارئ و يرتوي ، لكن بعد أن يفتح مغاليق العلامات و الرموز .

<sup>1</sup> - د / عبد الله التطوي : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، م س ، ص : 45 .

2) - الليل

ليل في نفس العذري دلالة كبيرة ، وقيمة جلية ؛ فهو بساط أحلامه الطائر، و غطاء أحزانه ودموعه الساتر ، وهو الزمن الذي عاش فيه يستقبل أطياف الأحبة الراحلين فيأنس بأضيافه ، و يفرح ، ثم يودعهم باكيا ، فتجتمع إذ ذاك الهموم و الهواجس وتموت الآمال ، و تستعر الأشواق . كل هذه المعاني و الإحياءات تستظل تحت أفياء كلمة " الليل " .

و قد يتوسع بعضهم في التقاط شظايا هذه اللفظة ، فيخلصون إلى أن الليل في القصائد الغزلية عموما ، " هو طريق العشاق ، و زمنهم وحافظ الأسرار ، و غطاء العورات ، فالعلاقات الحميمة بين الشاعر و الليل علاقات أزلية ، الليل يجمع العاشقين ، و النهار يفرقهم ، فاهتمام الشاعر العربي اهتمام عشقي ذاتي نسبي فلليل مكان هام في قصيدة الغزل العربية ، حيث أصبح هذا الاهتمام به تقليدا عند من يعشقون " <sup>1</sup> ، كما أصبح تقليدا - عند العذريين - تصاقب الليل مع النار، ومع الحلم ، و مع الطيف ، و مع الأنين ، و غير ذلك .

ومن النماذج التي يتصاقب فيها الليل و النار، هذا الذي يقول ( المجنون ) فيه :

تَذَكَّرْتُ لَيْلِي وَ السَّنِينَ الْخَوَالِيَا	وَأَيَّامَ لَا نَخْشَى عَلَى اللَّهِ وَ نَاهِيَا
وَيَوْمَ كَظَلَّ الرُّمَحُ قَصَّرتُ ظِلَّهُ	بَلِيْلِي فَلَهَا فِي وَمَا كُنْتُ لَاهِيَا
بِثَمْدَيْنِ لَاحَتْ نَارُ لَيْلِي وَصُحْبَتِي	بِذَاتِ الْعُصْنِ تُرْجِي الْمَطِيَّ التَّوْاجِيَا
فَقَالَ بَصِيرُ الْقَوْمِ : أَلْمَحْتُ كَوَكْبًا	بَدَا فِي سَوَادِ اللَّيْلِ فَرْدًا يَمَانِيَا
فَقُلْتُ لَهُ : بَلْ نَارُ لَيْلِي تَوَقَّدَتْ	بِعَلِيَا تَسَامِي ضَوْؤُهَا فَبَدَا لِيَا «2»

يرسم ( المجنون ) صورة فريدة لـ ( ليلاه ) ، يحرص فيها على أن يقيم علاقة مشابهة بين ( ليلي ) و الكواكب النورانية ، مذيبا في ذلك كل الفوارق ، و ملغيا لسائر الحواجز المنطقية و اللغوية ، بتوسل جملة من الاستعارات و التشبيهات التي

<sup>1</sup> - د/ عبد الحميد جيدة : " مقدمة لقصيدة الغزل العربية " ، م س ، ص : 71 - 72 .

<sup>2</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 202 .

استقت عناصرها من البيئة الصحراوية . و نلتعرف أن هذه الصور جعلتنا نتوهم أن (ليلي) هي كائن نوراني قادم من وراء و راء ، إنها لا تُبصر إلا ليلا ، و لا يلمحها إلا بصير القوم ، لكنه – لتمييزها عن كل ما عرفه من مخلوقات – لا يعرفها ، و لا يستكنه حقيقتها ، أما الشاعر فيتعرف عليها بمجرد أن يلمح نارها ، و الواقع أن هذه النار التي يزعم ( المجنون ) أنها نار ( ليلي ) ، هي من إذكاء مخيلته التي فاجأتنا بعبارة لا تخلو من غرابة مؤداها " نار ليلي " ! ، و مكن الغرابة هو تفاعل الكلمتين " ليلي " و " نار " . صحيح أن علامة ( ليلي ) واقعية ، وكذلك كلمة " نار " ، لكن عندما تنضاف إحداها للأخرى تنتفي كل واقعية لانتفاء الملاءمة بينهما . و عدم الملاءمة بين المضاف و المضاف إليه ، واحد من الانحرافات الجمالية التي يعتمدها الشعراء المعاصرون في صناعة " شعرية " نصوصهم<sup>1</sup> . لكن ( المجنون ) سبقهم إلى هذه " التقنية " بقرون .

و يفهم من عدم التلاؤم هذا أن الشاعر شبه ليلي ( المرأة الواقعية ) بكائن نوراني ميثافيزيقي ، لكنه حذف المشبه به ( الكائن النوراني ) و رمز إليه بواحدة من أماراته ( نار ) على سبيل الاستعارة المكنية ، و ذلك هو مسوغ الربط بيت موضوعين كانا يبدوان غاية في التنافر .

و الحق أنه ليس لمنكر أن ينكر ما أحدثته هذه الاستعارة من إثارة و إمتاع ، و ذلك هو شأن كل استعارة يعمد فيها إلى التقريب بين موضوعين متباعدين ، ذلك ما يؤكد الدكتور ( يوسف أبو العدوس ) في قوله : " إن الربط بين الظواهر الواقعية المتباعدة ، بل المتنافرة يحتاج إلى الإدراك الحدسي الذي يضع الأشياء غير المتجانسة في صورة واحدة ، فيمزج بينها بشكل يجعلها متجانسة " <sup>2</sup> .

وتظل فاعلية الليل تهيج مخيلة الشاعر ، و تأتيها بالبداية من الصور ، كالتي نقرأها في هذا البيت الذي ينسب لـ (المجنون) :

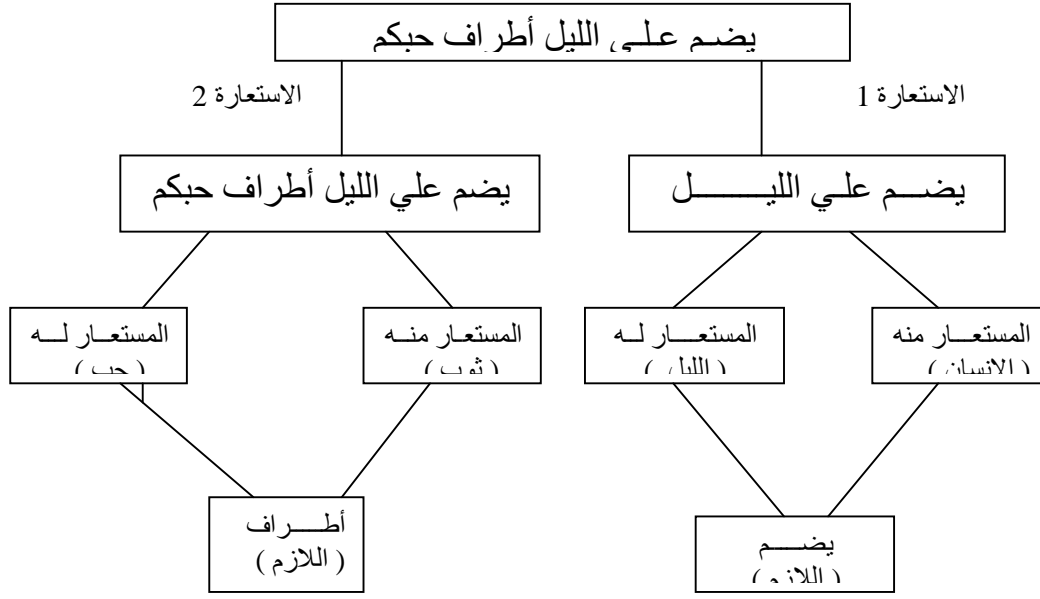
يَضُمُّ عَلَيَّ اللَّيْلُ أَطْرَافَ حُبِّكُمْ      كَمَا ضَمَّ أَطْرَافَ الْقَمِيصِ الْبَنَائِقُ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 43 .

<sup>2</sup> - د / يوسف أبو العدوس : " الاستعارة في النقد الأدبي الحديث " ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1998 ، ص : 143 .

<sup>3</sup> - المجنون : الديوان ، م س ، ص : 139 .

في هذا البيت تتداخل عدة صور جزئية ضمن صورة كلية ، هي التشبيه الذي يعد الشطر الأول طرفه الأول ، و الشطر الثاني طرفا له ثانيا ، و في الصدر المخصص للمشبه تندغم استعارتان مكنيتان يجليهما هذا المخطط :



في الاستعارة ( 1 ) - كما يتضح - شبه الليل بالإنسان ، فهو مؤهل للقيام بفعل الضم ، لكن المشبه به حذف ، و رمز إليه باللازم ( يضم ) . و في الاستعارة ( 2 ) شبه " الحب " بالثوب " له أطراف " ، لكن المشبه به حذف وأشار إليه باللازم ( أطراف ) ، وبهذا يكون الشاعر قد قام بعملية استبدال ؛ استبدال الليل بالإنسان واستبدال الحب بالثوب ، وذلك هو شأن كل استعارة ، فما " الاستعارة سوى وجه من وجوه الصيرورة الاستبدالية و التعويضية التي تلحق بالبدال ، فتدفع به إلى مغامرة زاخرة الاحتمالات و التعدد " <sup>1</sup> . و الهدف من وراء هذا كله ، هو تحقيق جمالية الأداء الشعري ؛ فالنص الأدبي ممتع و جميل ما لم تسم أكثر الأشياء بأسمائها ، وقد سبقت الإشارة إلى مقولة مالارمييه التي تزكي هذه الفكرة و التي تذهب إلى اعتبار أن تسمية الأشياء بأسمائها " قضاء على ثلاثة أرباع القوة التي في القصيدة " <sup>2</sup>

<sup>1</sup> - د / عبد العزيز عرفة : " الدال و الاستبدال " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1993 ، ص : 07 .  
<sup>2</sup> - د / لطفي عبد البديع : " الشعر و اللغة " ، م س ، ص : 37 .

والكلمة إذا كانت لابسة لبوس الحقيقة ، بقيت باردة ، محايدة ، غير قادرة على إحداث الرعدة الوجدانية المطلوبة ، أما إذا لبست ثوب غيرها اتضح جمالها وبرزت فتنها " و ليس بوسع الشاعر أن يسمي الأشياء بأسمائها ، و لا أن يقول " قمرا " وحسب ، لأن هذه الكلمة تثير فينا وفي ضماننا حالة باردة محايدة ولكنها كي تثير صورة وجدانية ، لا بد أن تلجأ إلى الحيلة الشعرية ، إلى انتهاك قوانين اللغة العادية ، و لا بد للشاعر إذن أن يقول عن القمر أنه " منجل ذهبي في حقل النجوم " فيبتعد عن قوانين اللغة ، التي لا تسمح عادة بتلاقي هذه الكلمات على هذا الشكل ليؤدي وظيفته الحميمة " <sup>1</sup> ، فأى سحر كنا سنلمسه - مثلا - في كلمة " ليل " الواردة في هذه الأبيات :

أَلَيْسَتْ لَيْلِي تَحْتَ سَقْفِ يَكْنُهَا  
وَيَلْبَسُنَا اللَّيْلُ الْبَهِيمُ إِذَا دَجَا  
وَأَيَّيْ؟ هَذَا إِنْ نَأَتْ لِي نَافِعُ  
وَتُبْصِرُ ضَوْءَ الصُّبْحِ وَالفَجْرُ طَالِعُ  
تَطَا تَحْتَ رِجْلَيْهَا بَسَاطًا وَبَعْضُهُ  
أَطَا بِرِجْلِي لَيْسَ يَطْوِيهِ مَانِعُ «2»

لو عبر الشاعر عن فكرة إظلام الليل على النحو المتعارف عليه . لقد رأى أن يجعل من الليل لباسا ، وقد يكون متمثلا النص القرآني ﴿ وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا ﴾<sup>3</sup> لكنه على أية حال ، عرف كيف يحافظ على إحياءات الكلمة و ينقلها إلى القصيدة ، ولم تفقد رمزيتها ، و لم تفقد رمزيتها المنصرفه إلى معاني الحماية الباعثة على الهدوء والاستقرار ، و السكينة ، و ذلك من خلال انتقاء علامات لغوية تتسق كلها مع الوجه الإيجابي الذي أراده لمفوظ " الليل " من مثل [ نبصر - ضوء - الصباح - الفجر - طالع ] .

وللعذري في الليل - فضلا عما تقدم شرحه - مآرب أخرى ، واحدها موعد مع الحبيبة يستعجل حينه ، و يستبطن حضوره على الرغم مما يضرمه في قلبه من لواعج ، وما يذكيه في نفسه من مواجد ، عندما ينقضي وقته فجرا ، فالحبيبة لا

<sup>1</sup> - د / صلاح فضل : " نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 992 ، ص : 360 .

<sup>2</sup> - قيس ليني : الديوان ، م س ، ص : 60 - 61 .

<sup>3</sup> - سورة : " النبا " ، الآية : 10 .

تزوره إلا ليلا ، و لا تطرق بابه إلا وهو نائم أو كالنائم ، يراها طيفا و خيالا ، لا جسدا و حقيقة ، يتوهمها أمام ناظريه ماثلة ، حتى إذا هم بالإمساك بها استحالت دخانا و سرابا ، ومن الأمثلة التي تحضر فيها الحبيبة بهيئة الطيف :

قَدْ زَارَنِي طَيْفُكُمْ لَيْلًا فَأَرَّقَنِي      فَبِتُّ لِلشَّوْقِ أَذْرِي السَّمْعِ تَهْتَانِي «1»

ويقول ( جميل ) أيضا :

أَمِنْكَ سَرَى يَا بُثَيْنُ طَيْفٌ تَأَوَّبَا      هُدُوءًا فَهَاجَ القَلْبُ شَوْقًا وَأَنْصَبَا «2»

ويقول ( مجنون ) ليلي :

وَلَمَّا غَفَّتْ عَيْنِي وَمَا عَادَةَ لَهَا      بَنُومٍ وَقَلْبِي بِالفِرَاقِ عَلِيلُ

أَتَانِي خَيَالٌ مِنْكَ يَا لَيْلُ زَائِرٌ      فَكَادَتْ لَهُ نَفْسِي العُدَاةَ تَزُولُ

خَيَالٌ لِلْيَالَى زَارَنِي بَعْدَ هَجْرِهِ      وَرَامَ عَتَايَ وَ العِتَابُ يَطُولُ «3»

و يقول ( هدبة ) :

خَيَالٌ سَرَى مِنْ أُمَّ عَمْرٍو وَدُونَهَا      تَنَائِفٌ تُرْدِي ذَا الهَبَابِ المِيسَّرَا

طُرُوقًا وَأَعْقَابَ التُّجُومِ كَأَنَّهَا      تَوَالِي هَجَانٍ نَحْوَ مَاءِ تَغُورَا «4»

إذا كان الواقع قد يمنع الشاعر العذري عن المرأة التي اكتوى بنار حبها ، و اجتوى بحرائق البعد عنها ، فإنه وجد في الحلم فرصة للوصال معها ، فالحلم يعوض تصحر الواقع ، و جذبها ، و جفافه الوجداني و العاطفي ، يملأ على الشاعر حياته ، و يقدم في ثنايا تلك الصور الحلمية و الطيفية ، فرصة جيدة لتجاوز الموانع الاجتماعية و العرفية ، و الدينية ، و تحقيق الاتصال المباشر مع الحبيبة عن طريق المحاوراة و المناجاة . و لا نجد هنا أكفاً من نص للدكتور ( عبد الإله الصائغ ) ، لتحليل رمزية الصور الحلمية في الشعر القديم عموماً فحواه : " يلوذ الشاعر بالحلم ليفكك صورة الحاضر إلى أجزائها الصغرى ، ليعيد تشكيلها وفق هواه ، فينشر عليها ألوان

1 - قيس لبيبي : الديوان ، م س ، ص : 110 .

2 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 27 .

3 - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 153 .

4 - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 86 - 87 .

الماضي ، و عقبه ، و ليعادل بالحلم طيف الحبيبة أو خيالها الزائر بطش الهجر بلطف الوصل ، و خشونة الحاضر برفق الماضي ، وتمنع الأحداث باستسلامها . فالحد الذي ينتظم الحلم يبدأ بالغاء الزمان و المكان و الطقس الاجتماعي، و يمر بتحدي أسباب الفناء و الخواء ، ليستقر في أحضان الحبيبة التي تبدو عاشقة قبل أن تكون معشوقة ، فتتحرك كما شاء لها هوى الشاعر ، و تلبى أوامره دون حرج" <sup>1</sup>

### (3) - الطر:

تقدمت الإشارة إلى احتواء النص العذري على عنصر الطير ممثلاً في الحمام والغراب ، باعتبارهما رمزين من الرموز التي تواضع عليها الشعراء القدامى عموماً و الشعراء العذريون بوجه خاص ، إذ يعد الحمام في الذاكرة الشعرية العربية مهيجاً للذكريات الجميلة ، ومثيراً لمعاني الحزن و التحسر على الماضي ، بينما يعتبر الغراب نذير شؤم و باعثاً على التطير من المستقبل ، وإلى جانب هذين العنصرين نجد في ثنايا النص العذري ذكراً لأنواع أخرى من الطير كالقطا و العصافير، و في كل نص يأخذ عنصر الطير دلالة معينة لا تصدق في كل النصوص . على أن الثابت أن الطير حينما يوظف في النص العذري ، يدس في إطار مغلف بالأحزان . هذه الأحزان مبعثها تلك الصورة المبتوثة في بعض الأبيات ، و التي تومئ إلى تسرب العجز و الضعف إلى من كان الطير معادلاً له ، وهذه الصورة تثير القارئ ، و تخزه ، و من ثم فهي تمثل نقطة انعطاف\* « النص من المبدع إلى المتلقي الذي يحتضن الصورة ، و يعطيها ما تستحق من الأبعاد و الدلالات . ومن جملة الصور التي أدخل الطير في تركيبها اللغوية و الرمزية ، تلك التي يقرئنا إياها ( عروة بن حزام ) :

<sup>1</sup> - عبد الإله الصانع : الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، ص 33 .

\* - هذا المصطلح خاص بالدكتور (عبد الله الغدامي) ، و يريد به أن الكلمة التي يمكن أن تكون مفتاح النص ، أو نواته المركزية التي تفود إلى الكشف عن البنية العميقة للنص هي نقطة الانعطاف من المبدع إلى المتلقي ، أنظر : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " م س ، ص : 105 .

كَأَنَّ قَطَاةً عُلِّقَتْ بِجَنَاحِهَا      عَلَى كَبْدِي مِنْ شِدَّةِ الْخَفْقَانِ «1»

كل شيء يرتجف في هذه الصورة ؛ القلب يخفق ، و الكبد مقروحة تكتوي بنار الهجر و الفراق ، و الجناحان يضطربان ، و عند المتلقي تنشط حاستا السمع والبصر أكثر من غيرهما ، فتحيلان الموضوعات إلى حالة مهياة لأن يستوعبها القارئ من خلال فعل التخيل الذي يتيح فرصة التأمل الدقيق ، و الاستجابة للموقف بما يناسبه من مواقف قرائية .

على أن ما يلفتنا ابتداءً تلك القوة الإيحائية التي خلقتها هذه الصورة ، و التي هي متولدة بالأساس عن التركيب اللغوية المنتقاة عناصرها بعناية كبيرة ، فيكفي أن تقرأ عبارة " **علقت بجناحها** " حتى تمر بأذهاننا حالة مستعصية من حالات العذاب الممض ، الذي ترصد عين المخيلة درجات تصعيده بالصوت و الصـــــورة معا ؛ فالخفقان الذي يثير السمع و البصر ، مع الصوت الذي يسمع للجناحين و هما يضطربان كافيان لأن يغنيا المتلقي عن صفحات طويلة من التشكي ، ووصف الألم والمعاناة .

ويبدو أن موضوع القطا صادف هوى محببا في أنفس الشعراء العذريين فلم يتوانوا عن الاستعانة به في نسج صورهم ، يقول ( المجنون ) :

كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يُغْدَى      بِلَيْلَى الْعَامِرِيَّةِ أَوْ يُرَاحُ  
قَطَاةٌ غَرَّهَا شَرِكٌ فَبَاتَتْ      تُجَاذِبُهُ وَقَدْ عَلِقَ الْجَنَاحُ  
لَهَا فَرَّخَانٌ قَدْ تُرِكَ بِقَفْرِ      وَعُشُّهُمَا تُصَفِّقُهُ الرِّيحُ  
إِذَا سَمِعَا هُبُوبَ الرِّيحِ هَبَّا      وَقَالَا أُمْنَا تَأْتِي الرِّوَاخُ  
فَلَا بِاللَّيْلِ نَأَلَتْ مَا تُرَجِّي      وَلَا فِي الصُّبْحِ كَانَ لَهَا بَرَاخُ «2»

تقدم هذه الصورة التشبيهية تجربة وجدانية خفت من أعباء الروح ، وأخذت ضراوة الشوق ، إذ صورت موقفا مأساويا ولده و غداة صراع فاجع بين "القطاة "

1 - " ذيل الأمالي و النوادر " ، م س ، ص : 159 .

2 - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 52 .



و"الشرك" ، وفي خضم هذا الصراع تختلط أحاسيس مختلفة ، حيث يوازي بين الأمومة و العشق ، أو يوضع العشق في مستوى الأمومة ، فيكتسب النص إثر ذلك قدرا إضافيا من الطاقة التأثيرية ، و تنفتح أمامه آفاق تأويلية أبعد مدى . إن الضرر الذي لحق بالقطاة إثر وقوعها في الشرك لا يذهب بها لوحدها ، وإنما يجتذب معها إلى التهلكة أفراخا لها صغارا ، تركتهم في عش مهمل ، تتعاوره الرياح و يغلف نواحيه الظلام ، و يملأ رحبته الخوف و الفزع . هذه التفاصيل كلها هي بمثابة مؤثرات صوتية وحداتها اللغوية : [ الرياح – سمعا هبوب الريح ] و مؤثرات بصرية وحداتها اللغوية : [ عزها شرك – باتت تجاذبه – علق الجناح – قفر – الليل ] تشتغل رمزيا لصالح الشاعر باعتباره محور موقف تعادل ملابساته ملابسات موقف مركب ، تتعالق فيه القطاة و فراها معها ، فيفرزان بتعالقهما كل تلك الإيحاءات ذات القوة الاحتمالية الكبيرة لصالح الفجيجة و الشجن .

فمؤكد – و الحال هذه - أن صورة القطاة و هي تجاذب الشرك ، ما كانت لتمر في ذهن المتلقي دون إثارة تعاطفه وشفقته . لكن هذا الأثر الوجداني الذي هز قلب المتلقي تضاعف منسوبه ، و تصاعدت درجاته التأثيرية إلى معدلاته القصوى عندما عُصِدَ بمشهد الفراخ الصغيرة التي تترقب قدوم الأم القطاة بلهفة الطفل الضعيف الوحيد ، الذي لا يملك من الحياة سوى يد أم رؤوم تمتد إليه لتضمه بين أعطافها .

ويستمر ( المجنون ) في الاشتغال على موضوع الطير ويركز مرة أخرى على فكرة ( العصفور / الطفل ) ، إن جازت التسمية ، لكن المسار الرمزي للطفل يخضع للتعديل و التحوير في المثال التالي :

وَسَهْمُ الْمَنَايَا مِنْ وَصَالِكَ أَقْرَبُ

مَتَى يَشْتَفِي مِنْكَ الْفُؤَادُ الْمُعَذَّبُ

فَلَا أَنْتِ تُدْنِينِي وَلَا أَنَا أَقْرَبُ

فَبُعْدٌ وَوَجْدٌ وَاشْتِيَاقٌ وَرَجْفَةٌ

تَذوقُ حِيَاضِ الْمَوْتِ وَالطُّفْلِ يَلْعَبُ

كِعُصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلِ يَزُمُّهَا

فَلَا الطَّفَلَ ذُو عَقْلٍ يَرْقُ لِمَا بِهَا      وَلَا الطَّيْرُ ذُو رِيَشٍ يَطِيرُ فَيَذْهَبُ «1»

يقدم لنا الطفل الذي كان في الصورة السابقة مفجرا لينايبع العطف الإنساني في صورة مخالفة تماما ؛ حيث يظهر في موقف العابث اللاهي ، الذي لا يهمله من الحياة سوى أن يرضي ميوله نحو العبث و اللهو ، وهو لا يدرك أنه بموقفه هذا قد يضر غيره ، بل قد يكون سببا في معاناة كبيرة و عذاب أليم ، ليس يدرك مبلغه غير الشاعر الذي رشح نفسه - ضمنا و مواراة - لتقمص دور العصفور المتخبط في كف الطفل ، و الطفل يتلذذ برؤيته يتعذب ، تماما كما الحبيبة تفعل مع الشاعر . غير أننا إذا سبرنا القصيدة بمسبار تأويلي ، فعمدنا إلى فك العلاقة العرفية القائمة بين الدال والمدلول ، و أعطينا لكل مسمى في القصيدة اسما جديدا ، كان اسم ذلك الطفل العابث الذي أظهرته القصيدة معادلا للحبيبة ، - و إن لم تعلن عن ذلك في صراحة كبيرة -، سيكون هو القدر الظالم المستبد المسرف في الإيلام و القسوة ، و سيكون اسم العصفور حينئذ هو الشاعر الذي كان عليه أن يتلقى صفعات القدر الموجهة و يتجرع كؤوس العذاب مذعنا مستسلما .

و بمثل هذه القراءة يتضح مفهوم الإبداع كما يفهمه الدكتور ( عبد الله محمد الغدامي ) و كما يريدنا أن نفهمه ، يقول : " ... وبذا فإنها [ يعني الكتابة ] تحيل الأشياء والذهنيات و المتصورات إلى ( حالة ) ، وهذه الحالة تقوم بوصفها اسما جديدا ومختلفا ، وهذا الاسم الجديد الذي نمسك به لم يكن جديدا إلا من حيث إن علاقة جديدة نشأت فيه بعد انتقاله و تحوله عن مسماه القديم ، فالقديم هو المسمى ( الشيء - المدلول ) ، وإذا تحرر الاسم من مسماه صار حالة مفتوحة قابلة للتسمية بفعل القارئ ، و بمفعول القراءة ، ويكون الدور الأجل لفعل الكتابة هو تحرير الأسماء ، و فك ارتباطها من مسميات لها صفة الاحتفالية و الجماعية والتنوع و الاختلاف و التحول ، وهذا هو ما تفعله الكتابة حيث لا تكون تسمية وحصرا ، أي مجرد تكرر ، و لكنها فتح و إطلاق " 2 .

1 - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 16 .

2 - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، ص : 107 .

(4) - المطر :

الشعر العذري مترف بصور المطر ، وما يتصل به من أسباب و عوارض مثل: الغيم ، و البرق ، و الرعد ، و طبعاً لهذا الترف من العوامل الموضوعية ما يبرره لقد عاش العذري في بيئة يعتبر نزول المطر فيها حدثاً استثنائياً يستوجب الاحتفال والاحتفاء ، وإذا أراد الشاعر العذري أن يثبت حضوره في قائمة المحتفلين والمحتفلين عمد إلى مخيلته ، فزودها بمعطيات التقطتها حواسه باحترافية المبدع ومهارة الفنان ، و دقة المصور ، و حس الشاعر ، مطالباً إياها بنسج صور تخلد ذلك الحدث و تمجده ، وإذا صادفت تلك المخيلة المعبأة بمعطيات الحواس والمصقولة بتجارب السنين ، معجماً لغويًا زاخراً بأحوال المطر، و صفاته ودرجاته ، و أسمائه صيفا و شتاءً ، قلة و غزارة ، نفعاً و ضرراً ، كانت المحصلة لوحات نوثية ليس أقل من نعتها بالإبهار و الخرق الجمالي ، و يكفي أن نقرأ هذا النص للدكتور ( لطفى عبد البديع السيد ) حتى نتبين أي ترف لغوي تغلب في نعيمه موضوع المطر في المعجم العربي ، يقول : " وأسماء المطر مأخوذة من ضعفه وشدته ، و قوته و كثرته . وأخفه و أضعفه الطل ، ثم الرذاذ و النضح فويق ذلك وربما كان بريح ، و الهطلان تتابع المطر المتفرق العظيم القطر ، و الواابل المطر الشديد ، و الغدق المطر الكثير " <sup>1</sup>.

ونظراً لهذا الرفاه المعجمي ، فإن الشاعر العذري كان إذا تعلق الأمر برسم مشاهد نوثية ، أو ما يدخل في حكمها من حديث عن عناصر تنتسب إلى الحقل الدلالي للماء كالدمع و غيره ، أبعد الناس عن الاقتصاد اللغوي . وهذا ( المجنون ) يرصف سبع صفات كاملة للمطر في بيت و احد ، يقول :

وَإِنِّي لَأَبْكِي الْيَوْمَ مِنْ حَذْرِي غَدًا      فِرَاقِكَ وَ الْحَيَّانِ مُؤْتَلِفَانِ  
سِجَالًا وَ تَهْتَانًا وَ وَبِلًا وَ دِيمَةً      وَسُحًا وَ تَسْجَامًا إِلَى هَمَلَانَ «2»

<sup>1</sup> - د / لطفى عبد البديع السيد : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان و السماء و النجوم " ، م س ، ص : 153 .  
<sup>2</sup> مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 192 .

غير أنه لا يصح أن نفهم أن ذلك الاستهلاك اللامحدود لخزان اللغة هو نوع من البذخ و شكل من أشكال الخيلاء و التباهي ، الذي لا يرجى من ورائه طائل فني ، فليس في النص الجيد فضلا يمكن الاستغناء عنها أو حشو يزهد فيه .

وما دام ذلك كذلك فإن ما قد يبدو من الدوال – على المستوى السطحي للنص – نوافل و علاوات ، قد يكون لها في أعماق المستويات شأ و بعيد ، فالدوال لا تبرز قيمتها - كما سبق للدكتور (عبد الله محمد الغدامي) أن أشار- إلا عندما تطلق من أسرارها التقليدي العرفي ، و تُملأ بمدلولات أخرى لا قبل لها بها ، و لنا أن نستبين هذا ، بعد تملينا لبعض من المشاهد النوقية ، يقول (كثير عزة) :

وَأَنَّكَ عَمْرِي هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ      عَرِيضِ السَّنَا ذِي هَيْدَبٍ مُتَزَحِّحٍ\*  
 قَعَدْتُ لَهُ ذَاتَ الْعِشَاءِ أَشِيمُهُ      بَمَرٍّ وَأَصْحَابِي بِجُبَّةٍ أُذْرِحُ  
 وَمِنْهُ بَدِي دَوْرَانَ لَمَعَ كَأَنَّهُ      بُعِيدَ الْكَرَى كَفَا مَفِيضٍ بِأَقْدَحِ«1»

ينذر الشاعر هذه اللوحة لوصف البرق ، فيبدي قدرة عجيبة على التقاط كل حيثيات هذه الظاهرة و تفاصيلها ، على الرغم من انقضاء برهتها في لمح البصر ، و ربما ساعد على ذلك ما للبرق من سحر ، و فتنة ، و نورانية تجعله سرا من أسرار الحياة «2»، و واحدا من مظاهر الجمال فيه ، خاصة إذا صادف حدوثه ليلا مظلماً . و قد تفتن الشاعر لفاعلية الليل في صناعة خلفية جيدة للصورة ، تفيد في استيعاب كل إحياءاتها و رموزها ، فحين يقرر بأن البرق " عريض السنا " ، و يشير بعد ذلك إلى أن البرق لمع ليلا أو " ذات عشية " ، فمعنى ذلك أنه انطلق من فكرة فاعلية الأضداد في تعميق فهم الصور و تذوقها ، و التناقض كما يقول الدكتور(سامح الرواشدة) "أساس اللغة الشاعرة" 3 ؛ أي كلما كان الليل أشد سوادا ، كان البرق أكثر إضاءة ، و قد تمتد ثنائية الأضداد إلى أبعد من ذلك ؛ إذ يصطنع الشاعر تشبيها يقابل فيه بين البرق و القدح ، و مع علمنا بانتساب القدح إلى حقل السلاح

\* - [ متزحح : متزحح / مر ، و جبة ، و ذو دوران : كلها مواضع / أشيمه : أنظر إليه / المفيض بالقداح : الضارب بسهام الميسر ] أنظر الديوان (الحاشية) .

1 كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 109 .

2 - د / أحمد و هب رومية : " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، م س ، ص : 241 .

3 - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 14 .

الدلالي ، و يتملي ما قد تلقيه كلمة السلاح من ظلال يمكننا أن نستخلص رمزية تلك الصورة ، إن القدح باعتباره معادلا للبرق ، و البرق- باعتبار ما سيكون- مطر ومن ثم فالقدح هو المطر بالتعدي ، و الصحراء بما تعنيه من جفاف و قيبظ ، مجال رحب و مناسب لإشهار ذلك القدح ( السهم ) ، و كأن الشاعر أراد أن يصل بأفهامنا من وراء هذا كله إلى أن البرق هو إشارة انطلاق قافلة الكفاح و التحدي التي ستهزم الصحراء ، و تسحق جبروتها ، البرق هو بصيص أمل و مشروع انتصار ، البرق هو السماء حين تبسم في وجه الإنسان مبشرة إياه بدنو الفرج ، و قد نزيد ثقة في هذا التأويل إذا ما عرفنا أن " التبسم " إحدى درجات البرق ، حسبما يقوله الدكتور (لطي عبد البديع السيد) : " و أما البرق ، فأول بدئه الإيشام ، و قد أوشمت السماء ومنه قيل أوشم النبت ، إذا أبصرت أوله ، أضعفه الخفو ، و التبسم نحوه ، و الانكلال كالتبسم ، و قدر ما يريك سواد الغيم من بياضه ، فإذا زاد قليلا فهو اللمع ، فإذا زاد فأضاء كل شيء ، فهو الانتلاق و التائق " 1.

ومن هنا فلم يعد مجهولا لدينا سبب مصاحبة فعل " التبسم " لموضوعة المطر في أكثر من نص عذري ، يقول ( جميل ) :

وَتَبَسُّمٌ عَنْ غُرِّ عَذَابٍ كَأَنَّهَا      أَقَاحٌ حَكَّتْهَا يَوْمَ دَجَنٍ سَمَاؤُهَا»<sup>2</sup>

و يقول :

تَمَّيْتُ مِنْهَا نَظْرَةً وَهِيَ وَاقِفٌ      تُرِيكَ نَقِيًّا وَاصِحَ الثَّغْرِ أَشْبَا

كَأَنَّ غَرِيضًا مِنْ فَضِيضِ عَمَامَةٍ      هَزِيمَ الدَّرَى تَمْرِي لَهُ الرِّيحُ هَيْدَا»<sup>3</sup>

ولادة المطر في هذين البيتين تبدو وكأنها تمت بعد إجراء عملية قيصرية ، أبلى فيها الريح البلاء الحسن ، و الواقع أن تدخل الريح سواء إيجابا أم سلبا في مثل هذه العمليات ليس بدعا حسبما يؤكد الدكتور ( لطي عبد البديع ) ، " و الريح تذكر في الإرهاص للمطر أو النذير بعدمه " 4

1 - د / لطي عبد البديع السيد : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان و السماء و النجوم " ، م س ، ص : 152 .

2 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 25 .

3 - نفسه ، ص : 27 .

4 - د / لطي عبد البديع السيد : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان و السماء و النجوم " ، م س ، ص : 142 .

وعلى الرغم من أن هذه الصورة – ظاهريا – جُعِلت لوصف امرأة مبتسمة فإنها باطنيا وباستعمال حق التأويل و تحرير الدوال من مدلولاتها التقليدية ، لا نجد ما يمنعنا من افتراض موضوعة المطر نواة مركزية لهذين البيتين و مدار الأمر كله ؛ فالوجه المشرق النقي الذي كاد الشاعر يقنعنا أنه وجه حبيبته ، و الثغر الواضح ثغرها ، هو في حقيقته وجه السماء " النقي " ، و النقاء سليل البياض ، و البياض علامة خير عميم ، فالسما إذا ابيض غيمها بشرت بمطر غزير يخرج من الثغر ، إن كان للسماء ثغر . أما البيت الثاني فهو تحصيل حاصل ونتيجة إرهاب .

و حتى تؤدي الصورة أكلها بشكل لا يدع للمتلقي سبيلا للانفلات من أثرها الإبهاري و الإمتاع ، و الرمزي ، فقد شحذ لها الشاعر كل ما اشتملت عليه اللغة من إمكانات مورفولوجية وجهها كلها لخدمة مقصديته ، و يظهر ذلك في البيت الثاني خاصة ، أين تردد صوتان بشكل ملفت ، هما الهاء ، و الضاد التي تكررت مرتين في كلمة واحدة ، و وردت في كلمتين متواليتين ، وهذا يفيد في إثراء الجانب الصوتي للصورة ، و ينسجم مع المعنى العام لها ، حيث تفاعل الصوت الانفجاري الشديد مع صوت المطر المجلجل . أما الهاء الذي يجاري الضاد في نسبة التردد وهو حرف مهموس رخو تفاعل مع حرف الراء في الشطر الثاني ، و الراء كما نعلم حرف مكرر مجهور فعكسا اشتداد وقع المطر أحيانا و انخفاضه .

ولسنا نريد بعد كل ما تقدم الاستزادة من النماذج ، لأنها أوفر من أن يقيد قارئ أو باحث ، لكن الذي يمكن قوله في خاتمة هذا الفصل : أن الشاعر العذري سحقت طاحونة الصحراء ، و أرهقتة بشساعتها ، وشغلته أشياءها و عناصرها و مؤثثاتها فانعكس كل ذلك على إبداعاته التي كانت مزيجا من الصور و المشاهد ، تداخلت فيها الحواس ، و تماهت فيها الأشياء ، و تفاعلت العوالم ، على ما بين كل ذلك من تباعد ، و تباين ، و تناقض أحيانا ، و ليس ذلك بغريب ، طالما أن تلك الموضوعات لم تكن سوى أقنعة فنية احتجبت خلف أستارها آراء الشاعر في الحياة و مواقفه منها .

J % + -VII \

سيمائية الإيقاع فى الشعر العذرى

1. سيمائية البحر.
2. سيمائية القافية.

- ليس لأحد أن يغفل أهمية الإيقاع في الأداء الشعري ، ودوره في إثارة المتلقي . فعنصر التطريب هو أداة مقومات النص الجيد . هذه الحقيقة أدركها نقادنا القدامى الذين راحوا ينظرون للشعر و يقعدون ، جاعلين من الوزن و القافية قطب الرحى ومدار الأمر كله في النص الشعري . فنحن إذا استقرأنا كل حدود الشعر المبنوثة في بطون المؤلفات النقدية ، سوف لن نعثر على تعريف واحد للشعر أقصى الوزن والقافية أو أغفلهما ، فهما ملاك الشعر وعلته ، ولولاهما لما قامت له قائمة و لا حسبت له مزية . ذلك أقل ما يمكن أن يفهم من نصوص كهذه :

يقول ( ابن رشيق القيرواني ) عن الوزن : " هو أعظم أركان الشعر ، وأولها خصوصية " <sup>1</sup> ، ويتحدث ( قدامة بن جعفر ) عن شروط القافية قائلا : " ... أن تكون عذبة سلسلة المخرج " <sup>2</sup> . أما ( ابن طباطبا العلوي ) فبلغ من اعتداده بالقافية أن أجاز للشاعر التخلي عن المعنى الذي تهفو نفسه للتعبير عنه إرضاءً لسلطتها وامتثالاً لمقتضياتها ، يقول : " فإذا اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني و اتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن " <sup>3</sup> .

أما النقد المعاصر فقد تجاوز هذه المفاهيم و الأطروحات ، وأصبح إيقاع النص الشعري ، لا يعول فقط على الوزن و القافية ، وإن لم يزهد فيهما كلياً و خاصة الوزن ، وإنما لاذ باللغة أيضا ، لما تمتلكه من إمكانات تركيبية ، و أسلوبية و صوتية و صرفية ، فالنص أولا و أخيرا لغة ، و شعريته نابعة بالأساس من التوظيف الجمالي لها ، و من خلال العلاقات التي تحكم وحداتها من مثل المماثلة ، و المشابهة و التقابل ، و التوازي ، و التضاد ، قد ينتج نوع من الإيقاع يفيد - فضلا عن إنتاج الدلالات في التطريب - ذلك أن الإيقاع ينتج أيضا عما يسمى بالموسيقى الداخلية التي يعرفها الدكتور ( إبراهيم عبد الرحمن محمد ) قائلا : " وهي هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً ، أو

<sup>1</sup> - ابن رشيق القيرواني : " العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نغده " ، الجزء 1 ، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، مكتبة السعادة مصر ، ط 3 ، ص : 134 .

<sup>2</sup> - قدامة بن جعفر : " نقد الشعر " ط 3 ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د- ت ، ص : 35 .

<sup>3</sup> - ابن طباطبا العلوي : " عيار الشعر " ، تحقيق : طه الحاجري و د / محمد زغلول ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1956 ، ص : 05 .



بين الكلمات بعضها و بعض حيناً آخر ، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي تحققه الأساليب الشعرية من خلال " النظم و جودة الرصف " على نحو ما يعبر أبو هلال العسكري ، و عبد القاهر الجرجاني <sup>1</sup> . وهنا تقفز إلى الأذهان فكرة تفاعل مختلف البنى في النص ، و استعداد بعضها لخدمة بعض ؛ فالبنية الإيقاعية تخدم البنية الدلالية ، وتسندها ، و العكس وارد و محتمل ، غير أن هذه العلاقة ليست حتمية و لا قائمة في كل الحالات، ولئن كان الجدل حول هذه الإشكالية لا زال محتدماً و الصراع قائماً ، بين القائلين بالقيمة التعبيرية للصوت و المنكرين لها<sup>2</sup> ، فليس على القارئ – و الحال هذه – إلا أن يحتكم للنص ، تاركاً له كلمة الحسم ، و بهذا الاحتكام يكون قد فتح لنفسه باب القراءة الحرة على مصراعيه .

وبحكم استثناء فكرة حرية التلقي بين القراء ، ونظراً لكون حرية القراءة - كما يقول (عبد الله محمد الغدامي) " تعني حرية القارئ ، ومن ثم انعتاق المؤلف وانعتاق النص " <sup>3</sup> ، صار فعل القراءة فعلاً بعيداً عن النمطية ، و عن التخطيط المسبق ، و النظرة الماقبلية ، كما أصبح مفتوحاً على عنصر المفاجأة .

وإذا كان باب الإيقاع هو أحد الأبواب الموصلة إلى فهم النص و تعمقه ، فإنه يمنح النص فرصة أخرى للتعدد ، و يعطي القارئ قدراً إضافياً من الحرية في فهم النص حتى وإن تعلق الأمر بالقصيدة العمودية التي يتوفر جانبها الموسيقي على قدر من الثبات و النمطية ، نظراً لوجود نوع من النمذجة الشكلية خضعت لها القصيدة العربية يوضحها الباحث ( محمد الماكري ) بقوله : " بالنسبة للقصيدة العربية يمكن أن نتحدث عن اشتغال فضائي نموذج ، كما هو الشأن بالنسبة لنموذجية الوزن و القافية ، هذا الاشتغال النموذجي يتلخص في عنصرين ،

أ- التوازي العمودي للأبيات .

ب- التقابل الأفقي للأشطر .<sup>4</sup>

<sup>1</sup> - د / إبراهيم عبد الرحمن محمد : " الشعر الجاهلي / قضاياها الفنية و الموضوعية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر / لونغمان ط 1 ، 2000 ، ص : 226 .

<sup>2</sup> - د / محمد الماكري : " الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط 1 ، 1991 ، ص : 129 .

<sup>3</sup> - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، م س ، ص : 152 .

<sup>4</sup> - محمد الماكري : " الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " م س ، ص : 136 .

ويمكن أن نمثل لهذا النموذج الشعري الذي جرت عليه كل القصائد العربية العذرية وغير العذرية ، و وضحه ( الماكري ) «<sup>1</sup>» بهذا النص ، يقول ( قيس لبنى ) :

} . } . } . } .	وَلَوْ أَنِّي أَصْطَبُ صَبْرًا وَسُلُوءًا وَلَكِنَّ قَلْبِي قَدْ تَفَسَّمَهُ الْهَوَى سَلَى اللَّيْلَ عَنِّي كَيْفَ أَرَعَى نُجُومَهُ	} . } . } . } .
} . } . } . } .	تَنَاسَيْتُ لُبِّي غَيْرَ مَا مُضْمِرٍ حَقْدًا شَتَاتًا فَمَا أَلْفَى صَبْرًا وَ لَا جَلْدًا وَ كَيْفَ أَقَاسِي الْهُمُومَ مُسْتَخْلِيًا فَرْدًا	} . } . } . } .

كَأَنَّ هُبُوبَ الرِّيحِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِكُمْ      يثيرُ فُتَاتَ الْمِسْكِ وَ الْعَبْرَ النَّدَا «<sup>2</sup>»

### توازي أفقي

وإذا أردنا الدخول إلى هذا النص من بوابة الإيقاع ، تسنى لنا الوقوف على كيفية اشتغال هذا الجانب في النص ، ومن ثم اتضحت لنا درجة فاعليته ، ومدى تفاعله مع الجوانب الأخرى .

النص ابتداءً يصف نوبة من نوبات الألم و المعاناة التي مر بها الشاعر ، و الألم – كما في أغلب الحالات – مبعثه هجر الحبيبة ، مما جعل نفسيته تعرف حالة مستعصية من حالات التشظي الداخلي ، و التمزق النفسي الذي تنامي مع وحشة الليل ، ليصبح إحساسا مريعا بالاغتراب و الوحدة ، كل هذه الأحاسيس فضحتها البنية المورفولوجية و الصوتية للنص ؛ ففي البيت الثاني يلاحظ تكرار ملفت لصوت القاف ، و بشكل متتابع يتضح في العلامات : [ قلبي – قد – تقسمه ] ، ومع علمنا بأن القاف هو حرف مهموس شديد «<sup>3</sup>» تبينا مصدر تزايد جلجلة الإيقاع الداخلي التي تحس عند قراءة البيت ، مع ذلك التشنج النفسي القوي الناتج عن تجاوب القاف مع حرف الدال ( حرف الروي ) الذي يتكرر على أماد النص . و الدال حرف مجهور يتحرك معه الوتران الصوتيان اللذان يتذبذبان صعودا و هبوطا «<sup>4</sup>»، فيؤدي ذلك إلى إشاعة جو من التوتر المشحون ، يغلف القصيدة كلها . لكن اقتصاره على

<sup>1</sup> - محمد الماكري : " الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " ، م س ، ص : 136 .

<sup>2</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 40-41 .

<sup>3</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، م س ، ص : 22 .

<sup>4</sup> - د / مصطفى حركات : " الصوتيات و الفونولوجيا " ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ، ص : 53 - 54 .

الروي ، فقط دون ثنانيا الأبيات يحرم القصيدة من قدر كبير من التناغم و الانسجام بين أجزاءها الصغرى ، مما يحفز حس الاغتراب ، و يذكيه و يجعله يطفو على أديم القصيدة . إن تفرد صوت الروي و عدم مماثلته للأصوات المكونة للنص ، يؤكد اغتراب الذات الشاعرة عن الجماعة .

و نبقى مع موضوع الاغتراب الذي يعبر عنه ( جميل ) قائلاً :

غَرِيبٌ مَشُوقٌ مَوْلَعٌ بِأَدْكَارِكُمْ      وَكُلُّ غَرِيبٍ الدَّارِ بِالشَّوْقِ مَوْلَعٌ «1»

منبع الجرس الموسيقي في هذا البيت هو تتابع ثلاث صفات دون وساطة أداة العطف التي استعوض عنها بالتنوين ، و ذلك ما أدى إلى حدوث نوع من الوحــــدة النغمية ؛ فاتفق ثلاث كلمات متوالية في الحركة ، ووقفها عند صوت واحد ، هو "النون" الناتج عن التنوين ، جعل البيت يتسم بخاصية تطريبيه ، كما يدل على السرعة ، يقول ( محمد صالح الضالع ) : " فغياب أداة العطف دلالة على السرعة أو التكامل أو الاتحاد ، " <sup>2</sup> و قد أشار هذا الباحث إلى أهمية التنوين في التنغيم قائلاً: " يقوم تكرار التنوين في البيت الشعري بوقع موسيقي يساعد على ترنيم البيت وإنغامه ، لا فرق بين تنوين الرفع ، أو تنوين الجر ، أو النصب " <sup>3</sup>. و لما كان التنوين في هذا النص بالحركة نفسها في كل الكلمات ، فقد كان ذلك أكثر إفادة في إحداث التجانس الصوتي ، الذي أسهمت فيه أيضا ، مراوحة الشاعر لحركتين فحسب هما الضمة و الكسرة على مدى البيت كله ، وفي انتقاء هاتين الحركتين بالذات اتساق مع معنى البيت ، فالرفع يوحي بارتفاع درجة الألم و العذاب ، أما "الكسر" فيعني الانكسار و الخيبة ، انكسار الغريب ، و خيبة رجائه، و لوعته التي ذكّرنا بها مرتين ، واحدة في الصدر ، و أخرى بالعجز ، و كان من شأن هذه الكلمة المكررة أن خلقت أصواتها نوعا من التجاوب النغمي ، هيمن على سمع المتلقي كالذي يحدث بين الصوت و صداه .

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 111 .

<sup>2</sup> - محمد صالح الضالع : " الأسلوبية الصوتية " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2002 ، ص : 109 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ص 41 .

و الواقع أن الشعراء العذريين تفننوا في تشكيل البنية الموسيقية لقصائدهم ، مستغلين كل الإمكانيات المتاحة ، من صوتية إلى تركيبية إلى صرفية إلى أسلوبية إلى غير ذلك من المكونات الفنية المشكلة لأي نص أدبي ، ما دام كل عنصر من العناصر المذكورة يقف إلى جانب بقية العناصر ليشارك في إقامة صرح النص ، ذلك ما يفهم من قول الدكتور (محمد صالح الضالع ) التالي : " و يشارك الجانب النحوي في رسم الصورة الشعرية ، و في إيقاعها ، و في لون أدائها و تعبيرها " <sup>1</sup> ، كما تسهم هذه الجوانب بدورها – دون شك – في تشكيل الجانب النحوي وتؤثر على اختياراته .

ومن ضمن الحيل الأسلوبية التي اتبعها ( المجنون ) و أتراه في تأمين الجانب الموسيقي لنصوصهم ، ما سماه البلاغيون و العروضيون القدامى بصحة التقسيم «<sup>2</sup>»، يتضح ذلك في قوله :

صَاقَتْ عَلَيَّ بِلَادُ اللَّهِ مَا رَحَبَتْ      يَا لِلرَّجَالِ فَهَلْ فِي الْأَرْضِ مُضْطَرَبُ  
الْبَيْنِ يُولُمُنِي وَ الشَّوْقُ يَجْرَحُنِي      وَ الدَّارُ نَازِحَةٌ وَ الشَّمْلُ مُنْشَعِبُ «<sup>3</sup>»

سلك ( المجنون ) في هذا النص سبيل التقسيم الرباعي ، حيث وزع وحدات رسالته في البيت الثاني على أربع جمل قصيرة ، بث اثنين منهما في الصدر ، و اثنين في العجز ، و حرص على جعل جملي كل شطر تتسمان بنفس الخصائص التركيبية و الصرفية .

أما الخصائص الإيقاعية ، فقد أوجد بحر البسيط الذي جرى عليه النص بين التفعيلات ، و بين المقاطع القصيرة و الطويلة ، خاصية التوازي ، و يسميه القدامى الموازنة " وهي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان ، متواليّة الأجزاء " <sup>4</sup> .

وحتى الزحافات الموجودة في البيت خضعت لعملية تنظيم محكمة ، و يمكن لهذا الجدول أن يجلي ذلك بوضوح .

<sup>1</sup> - د / محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، م س ، ص : 38 .

<sup>2</sup> - التبريزي ( الخطيب ) : " الوافي في العروض و القوافي " ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، ط 4 ، 1986 ، ص : 243 .

<sup>3</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 19 .

<sup>4</sup> - التبريزي : " الوافي في العروض و القوافي " ، م س ، ص : 238 .

الجانب الإيقاعي		الجانب التركيبي و الصرفي	
<p>يؤلمني</p> <p>0/ // 0/</p> <p>ط ق ق ط</p>	<p>البين</p> <p>/ 0/ 0/</p> <p>ط ط ق</p>	<p>اسم مرفوع + فعل مضارع</p> <p>+ نون الوقاية + ياء المتكلم</p>	<p>البين</p> <p>يؤلمني .</p>
<p>يجرحني</p> <p>0/// 0/</p> <p>ط ق ق ط</p>	<p>الشوق</p> <p>/ 0/ 0/</p> <p>ط ط ق</p>	<p>اسم مرفوع + فعل</p> <p>مضارع+نون الوقاية + ياء المتكلم</p>	<p>الشوق</p> <p>يجرحني</p>
<p>نازحة</p> <p>0/// 0/</p> <p>ط ق ق ط</p>	<p>الدار</p> <p>/ 0/ 0/</p> <p>ط ط ق</p>	<p>اسم مرفوع + اسم مرفوع</p> <p>( مبتدأ ) ( خبر )</p>	<p>الدار</p> <p>نازحة</p>
<p>منشعب</p> <p>0// // 0/</p> <p>ط ق ق ط</p>	<p>الشم</p> <p>/ 0/ 0/</p> <p>ط ط ق</p>	<p>اسم مرفوع + اسم مرفوع</p> <p>( مبتدأ ) + ( خبر )</p>	<p>الشم</p> <p>منشعب</p>
			<p>الشطري</p> <p>الأول</p> <p>الشطري</p> <p>الثاني</p>

يتضح من هذا الجدول أن التوازي هو أساس التجانس الإيقاعي الحاصل في البيت الأخير ، سواء على المستوى التركيبي ، أو الصرفي ، أو على مستوى الجانب الموسيقي . و نظرا لنزوع معنى البيت لصالح الحزن و التشكي من الفراق الذي حصل بعد وصال و قرب ، فإن الشاعر أقام ما يشبه عملية مقارنة ، أو مقابلة بين الماضي الذي سبق حدث البين ، و بين الحاضر الذي أعقبه ، و هذه المقارنة امتدت إلى الجانب الإيقاعي، و الصرفي ، و التركيبي في الشطر الأول ، بينما اقتصر على الجانب التركيبي ، و الإيقاعي في الشطر الثاني ، فكانت النتيجة ما رأينا من تواز و مقابلة . وأسهم الجانب المورفولوجي من جهته في تعميق معنى البيت ، فقدم

صوت النون ذا الفئة النغمية الموحية بالشجن و التي تبعث على التطريب الحزين ووصله بالفعل على هيئة نون الوقاية ، كما أظهره في هيئة التنوين ، ثم أدخل أصوات اللين ذات النفس الطويل ، حتى تنسجم مع دلالة الشكوى ، و تزيد من رقعة الألم و تمطط أمده.

ويبدو أن التشكي من فراق المحبوبة ، و التعلق بمكانها ، و الشعور بالتيه و الضياع دونها ، و التمسح بأركان ديارها التي غدت أطلالا دارسة ، مواضيع هيجت مخيلة الشعراء العذريين ، وهزت نفوسهم هذا عنيفا أفاد في إخراج نصوص متكاملة من حيث الدلالة و البناء ، اشترك في صياغتها قوة الخيال ، ورقة الذوق ، ووفرة الإحساس بالجمال الإيقاعي ، و اللغوي ، و التعبيري . ومن جملة النصوص التي تبين ذلك كله هذا الذي يقول فيه ( المجنون ) :

يَمِيلُ بِيَّ الْهَوَى فِي أَرْضٍ لَيْلَى      فَأَشْكُوهَا غَرَامِي وَ التَّهَابِي  
وَأَمْطِرُ فِي التُّرَابِ سَحَابَ جَفْنِي      وَقَلْبِي فِي هُمُومٍ وَ اكْتِابِ  
وَأَشْكُو لِلدِّيَارِ عَظِيمٍ وَ جَدِي      وَ دَمْعِي فِي أَمَمَالٍ وَ انْسِيَابِي<sup>1</sup>

يعيدنا هذا النص مرة أخرى إلى خاصية التوازي المقطعي ، و التركيبي ، و الصرفي لكن التوازي هنا تم بين البيت و البيت ، لا بين الشطر و الشطر كما في المثال السابق .

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 37 .

ب1:	وأَمْطِرُ فعل مضارع →	في التراب جار و مجرور →	سحاباً مفعول به →	جفني مضاف إليه بياء النسبة →	وقلبي مبتدأ بياء النسبة →	في هموم جار و مجرور →	واكتئاب معطوف →
ب2:	وأشكو فعل مضارع →	للديار جار و مجرور →	عظيم مفعول به →	وجدي مضاف إليه بياء النسبة →	ودمعي مبتدأ بياء النسبة →	في انهمال جار و مجرور →	وانسياب معطوف →

يلاحظ أن بين البيتين تطابق كلي يشمل المستوى النحوي التركيبي و الصرفي .  
و هذا النوع من التوازي يسميه الدكتور ( محمد مفتاح ) توازي تقابل الصيغ «<sup>1</sup>»  
كما يسجل تناظر على مستوى الإيقاع ، أي على مستوى الحركات و السكّنات .  
وسيتضح هذا التناظر أكثر من خلال هذا التحليل المقطعي :

ب1:	وأَمْطِرُ / / 0 / / ق + ط + ق + ط + ق	في التراب / 0 / / 0 / ط + ق + ط + ق + ط + ق	سحاباً / 0 / / ق + ط + ق	جفني 0 / 0 / ط + ط	وقلبي 0 / 0 / / ق + ط + ط	في هموم 0 / 0 / / 0 / ط + ق + ط + ق + ط + ط	واكتئاب 0 / 0 / / 0 / ط + ق + ط + ق + ط + ط
ب2:	وأشكو 0 / 0 / / ق + ط + ط	للديار / 0 / / 0 / ط + ق + ط + ق + ط + ق	عظيم / 0 / / ق + ط + ق	وجدي 0 / 0 / ط + ط	ودمعي 0 / 0 / / ق + ط + ط	في انهمال 0 / 0 / / 0 / ط + ق + ط + ق + ط + ط	وانسياب 0 / 0 / / 0 / ط + ق + ط + ق + ط + ط

اندماج الشاعر الكلي في حالة الشوق العارم التي ملكت عليه عقله وقلبه ، أملى عليه ذلك التوزيع المحكم للمقاطع الصوتية على الوحدات اللغوية ، كما جعلته يخطط لذلك التوازي القائم بين الوحدات اللغوية في البيتين ، و كذا المقاطع الصوتية الذي يعكس التوازي الحاصل بين الحالة الداخلية للشاعر ، والفعل الخارجي الذي أبرزته

<sup>1</sup> - د / محمد مفتاح : " التلقي و التأويل " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء . / بيروت ، ط 2 ، 2001 ، ص : 157 .

الوحدات اللغوية ، ففي الأعماق توتر و اكتئاب ، و في الظاهر شكوى و أنين ودمع مناسب .

وكما يكون التوازي بالمماثلة على المستوى الدلالي ، و الصرفي ، و التركيبي والإيقاعي ، يكون أيضا بالتضاد الدلالي ، و المماثلة على المستويات الأخرى . ذلك ما يعنيه الدكتور ( محمد صالح الضالع ) بقوله : "يدل التوازي على توكيد الفكرة وإثارة الانتباه لها من خلال علاقات اللزوم و المغايرة و التباين و المقابلة والتضاد"<sup>1</sup> ، ونموذج ذلك قول الشاعر :

رَجْرَاجَةٌ رَخِصَةُ الْأَطْرَافِ نَاعِمَةٌ      تَكَادُ مِنْ بَدْنِهَا فِي الْبَيْتِ تَنْخَضُ  
خَدْلٌ مُخْلَخُلُهَا وَعَثٌ مُؤَزَّرُهَا      هَيْفَاءٌ لَمْ يُغْدِهَا بُؤْسٌ وَلَا وَبْدٌ  
هَيْفَاءٌ مُقْبِلَةٌ عَجْزَاءُ مُدْبِرَةٌ      تَمَّتْ فَلَيْسَ يَرِدُ فِي خَلْقِهَا أَوْدٌ «2»

يتجاذب هذا النص خطان ؛ تجانس على المستوى الصرفي ، و التركيبي و الدلالي يتجلى في البيتين الثاني و الثالث ، وتضاد على المستوى الدلالي في البيت الثالث كما سيتضح :

### البيت الأول :

المستوى التركيبي :      خَدْلٌ ← وَعَثٌ  
اسم مرفوع      ←      اسم مرفوع  
مبتدأ      ←      مبتدأ  
المستوى الصرفي :      فَعْلٌ ← فَعْلٌ

المستوى التركيبي      مُخْلَخُلُهَا ← مُؤَزَّرُهَا  
اسم مرفوع      ←      اسم مرفوع  
خبر      ←      خبر  
المستوى الصرفي      مُفَعَّلَةٌ ← مُفَعَّلَةٌ

<sup>1</sup> - د / محمد الصالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، م س ، ص : 113 .  
<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 59 .



يلاحظ فقط اختلاف بسيط على مستوى الميزان الصرفي بين " مخلصها " و" مؤزرها " ، لكن ذلك الاختلاف لا يؤثر على الإيقاع طالما أن تكرر اللام في " مخلصها " يعوضه تضعيف الزاي في " مؤزرها " .

### البيت الثاني

مُدْبِرَةٌ ←	مُقْبَلَةٌ ←	عَجَزَاءُ ←	هَيْفَاءُ ←
نعت مرفوع ←	نعت مرفوع ←	نعت مرفوع ←	نعت مرفوع ←
مُقْبَلَةٌ ←	مُقْبَلَةٌ ←	فُعْلَاءُ ←	فُعْلَاءُ ←

### المستوى الدلالي :

تضاد  
هيفاء ← عجزاء

تضاد  
مقبلة ← مدبرة

وهذا التجانس ، و ذلك التضاد متسقان جدا مع معنى البيت ، فالشاعر في مقام وصف تشريحي لجسد المرأة و حركاتها و سكناتها ، و الجسد المثالي في نظر الشاعر العربي عموما - كما سبقت الإشارة إليه في الفصل الثالث - هو الذي يتوفر على عنصر التضاد بين أعضائه ، و التجانس بين مناطق البروز و الضمور ، و مواطن الطول و القصر ، و الضيق و الاتساع ، و البياض و السواد ، و ما إلى ذلك من مقاييس الجمال عند العربي . أما الجمال المعنوي الذي يعول على المشية و الابتسامة و ما إليهما ، فهو عائد إلى الحركات و السكنات ، و الاتساع و الانغلاق ، و السرعة و البطء . و من هنا فالجمال لا يتحقق بالماتلة و حدها ، كما لا يحصل بالتضاد وحده ، وإنما هو يتمخض عن المناوبة و المزوجة بين المجانسة في جانب و المخالفة في جانب آخر .

وإذا كانت المجانسة و المخالفة قد شملتا - في المثال السابق - المستوى الدلالي التركيبي ، فإنها قد تتجاوزهما في بعض النصوص العذرية ، لتشمل المستوى

الصوتي ، فيغدو النص إثر ذلك بنية متكاملة متناغمة يرجع بعضها صدى بعض كما يحدث في هذا النص :

فَأَصْبَحْتُ ذَا نَفْسَيْنِ : نَفْسٍ مَرِيضَةٍ      مِنْ الْيَأْسِ مَا يَنْفُكُ هَمُّ يَعُودُهَا  
وَنَفْسٍ تَرْتَجِي وَصَلَهَا بَعْدَ صَرْمِهَا      تَجَمَّلُ كَيْ يَزِدَادَ غَيْظًا حَسُودُهَا «<sup>1</sup>»

يسجل ابتداء جرس موسيقي ناتج عن ظاهرة أسلوبية بادية الأهمية في التشكيل الإيقاعي ، و هي ظاهرة التقسيم بعد الإجمال «<sup>2</sup>» الواردة في البيت الثاني ، و التي كانت منطلق جملة موسيقية ودلالية طويلة تشتمل على بنيتين متضادتين دلاليا ؛ بنية السلب في البيت الثاني ، و التي تمثلها الوحدات المعجمية التالية : [ مريضة – اليأس – هم يعودها ] ، وبنية إيجاب تتموقع في البيت الثالث ، و تبرزها الوحدات اللغوية الآتية : [ ترجي – وصل – تجمل ] . هذه المخالفة الدلالية تقابلها مجانسة على المستوى الصوتي ، سواء داخل البيت نفسه أو بين البيتين الثاني و الثالث خاصة ، حيث يلمس تجاوب بين " الميم " و " النون " في : [ من – ما ينفك ] و يلاحظ تناغم بين " الهاءين " في [ هم – يعودها ] ، و تجانس بين " السينات " الموزعة على أديم البيت الثاني : [ نفسين – نفس – اليأس ] ، و البيت الثالث في الوحدة المعجمية الأول [ نفس ] ، و الأخيرة [ حسودها ] ، و بهذا التوزيع يكون صوت " السين " الذي ورد في البيت الأول أيضا بمثابة موحد صوتي لملم شظايا النص كله ، و موسقها بنغم واحد . و يعد صوت " الصاد " الذي ورد في كلمتين متضادتين دلاليا : [ صرمها – وصلها ] معنا " للسين " في عملية التوحيد النغمي ما دام ينتمي لنفس فئته ، " فالسين " و " الصاد " كلاهما حرفان مهموسان ، في مقابل " الميم " و " النون " ، الحرفين المجهورين ، و بذلك يشتغل التضاد الدلالي إلى جانب التضاد الصوتي ، فينتجان تجانسا نغميا ، تطرب له أذن المتلقي .

و انطلاقا من هذه الملاحظة ، يمكن القول أن النص العذري – فيما يبدو – انتصر لمقولة القيمة التعبيرية للصوت ، فليس يخفى على القارئ ذلك التفاعل الحاصل بين

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 128 .  
<sup>2</sup> - السكاكي : " مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 425 .

معنى القصائد و الأصوات المشكلة لبنيتها اللغوية ، و خاصة الأصوات ذات التردد العالي و المتوسط ، و أصوات القافية و الروي ، و تأكيدا لهذه الظاهرة نضيف بعض النماذج ، يقول ( قيس لبنى ) :

تُبَاكِرُ أُمُّ تَرَوْحُ غَدًا رَوَاحًا      وَلَكِنْ يَسْتَطِيعُ مُرْتَهَنٌ بَرَاحًا  
سَقِيمٌ لَا يُصَابُ لَهُ دَوَاءٌ      أَصَابَ الْحُبُّ مُقْلَتَهُ فَنَاحًا  
وَعَذْبَةُ الْهَوَى حَتَّى بَرَاهُ      كَبَّرِي الْقَيْنِ بِالسُّفْنِ الْقِدَاخًا  
يَكَادُ يُذِيقُهُ جُرْعَ الْمَنَايَا      وَلَوْ سَقَاهُ ذَلِكَ لِاسْتِرَاحَا<sup>1</sup>

في معرض الحديث عن الطعائن ، ووصف حدث الرحيل الذي يصاحبه و جد و أسي و ادعاء المرض ، وإيدان بفتح عهد جديد مع العذاب و المعاناة ، تغلب نسبة تردد صوت " الحاء " بصورة لافتة في معرض الأبيات ، ومع الروي . و " الحاء " صوت مفتوح يبقى الفم مشرعا عند النطق به ، وهذا ينسجم مع الموضوع العام الذي يدور حوله النص ، موضوع الرحيل ، فالرحيل انفتاح على الفضاء الخارجي ، وقد توافق انفتاح هذا الصوت مع انفتاح المقاطع التي ورد فيها على اعتبار أن المقطع "المفتوح" ، هو كل حرف صامت تحرك بحركة طويلة<sup>2</sup> :

ر و ا ح ا      ن ا ح ا      ق د ا ح ا  
0 / 0 //      0 / 0 /      0 / 0 //

ومن هنا ، فانفتاح المقاطع الموسيقية ، يقابله انغلاق على مستوى الذات الشاعرة إثر هجر الحبيبة ، مما يعكس حالة الانقباض النفسي ، والتشنج الداخلي الكبير التي يعانيها الشاعر. عكسها و جلاها هذا التضاد القائم بين الفضاء الداخلي للشاعر والفضاء الدلالي للنص .

<sup>1</sup> - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 36- 37 .

<sup>2</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 . ص : 22 .

ومع علمنا بأن الإيقاع - كما المعنى - قد ينتج عن تكرار حروف بعينها في بيت شعري على حدة ، أو تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيرا ، و تكرار حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية و الروي «<sup>1</sup>» ، يكون التردد العالي لصوت " الحاء " و الذي جعل النص كله - مثلما تقدم - يرقص على وقع نغمة الرحيل ، قد صعد بتجاوبه مع حرف " الراء " ، الذي هو حرف مكرر في ذاته ، و في النص أيضا هذه النغمة أكثر ، ووجه كل الأصوات لخدمة تلك الفكرة ، معتمدا في ذلك على ظاهرة التكرار التي تجلت في أكثر من مستوى وسلكت أكثر من سبيل ، فبين التكرار الناتج عن التشبيه في قوله " ... حتى براه ... كبري ... " ، و التكرار الحاصل عن توالي المفعول المطلق ، و فعله في قوله : "تروح ... رواحا " ، يوجد تكرار الأصوات الذي يتضح في هذا الجدول الإحصائي :

<sup>1</sup> - د / إبراهيم عبد الرحمن محمد : " الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية " ، م س ، ص 232 .

الأحرف المجهورة	نسبة التردد	الأحرف المهموسة	نسبة التردد
ر	9	ح	7
ب	8	ت	5
ن	6	س	5
م	5	ق	5
و	4	ل	4
د	4	ك	3
ذ	3	ص	2
		هـ	2
مجموع الحروف المجهورة	39	مجموع الحروف المهموسة	33

يلحظ غلبة الأحرف المجهورة على الأحرف المهموسة ، ومتى علمنا بأن الأصوات المجهورة تتذبذب معها الأوتار الصوتية<sup>1</sup> ، عرفنا أن ذلك هو من تجليات الجو الداخلي للشاعر المتميز بالتوتر المشحون ، خاصة و أن أكثر الأصوات ترددا في النص ( نعني الباء و الراء ) هي من فئة الأصوات المجهورة .

ويسجل أيضا اشتراك عدد من الحروف في نسبة التردد مثل : [س - ت - م - ق ] التي يتكرر كل منها خمس مرات ، وتتردد الحروف [ و - د - ك ] أربع مرات ، فيما يتواتر الصوتان [ ذ - ك ] ثلاث مرات ، وتتوالى كل من : [ هـ - ص ] مرتين و هذا التماثل في نسبة التردد ، فضلا عن تكرار الصوت نفسه وفق المعدل المسجل

<sup>1</sup> - مصطفى حركات : " الصوتيات و الفونولوجيا " ، م س ، ص : 53 - 54 .

في الجدول أعلاه ، بلغ بالنص درجة عالية من التطريب و التنغيم ، نتيجة تناوب الحروف بالتساوي من جهة ، و تردد فئة معينة من الأصوات بوتيرة عالية نسبيا من جهة أخرى ، مما طبع النص بنوع من الحدة الإيقاعية ، زادت من القيمة التأثيرية له فالصوت كلما كثر تردده ، زادت حدته «<sup>1</sup>» ، وتلك الحدة تعزى بالطبع إلى مزاج الشاعر المتمسم بالتشنج .

وكما هو معلوم ، فإن الشاعر العذري استغل كل الطرق التي رآها كفيلة بالكشف عن مشاعره ، والإبانة عن قراءته لأحداث الحياة ، وتجليات الوجود ، ومن جملة تلك الطرق ، نجد أسلوب الحوار الذي اتبعه العذريون في غير ما قصيدة ، و هذا نموذج ينسب لـ ( المجنون ) ، و يقول فيه :

أَقُولُ لِأَصْحَابِي وَقَدْ طَلَبُوا الصَّلَى	تَعَالُوا اصْطَلُوا إِنْ خِفْتُمْ الْقَرَّ مِنْ صَدْرِي
فَإِنَّ لَهَيْبَ النَّارِ يَبْنَ جَوَانِحِي	إِذَا ذُكِرَتْ لَيْلَى أَحْرُ مِنْ الْجَمْرِ
فَقَالُوا نُرِيدُ الْمَاءَ نَسْقِي وَ نَسْتَقِي	فَقُلْتُ تَعَالُوا فَاسْتَقُوا الْمَاءَ مِنْ نَهْرِي
فَقَالُوا وَ أَيْنَ النَّهْرُ؟ قُلْتُ: مَدَامِعِي	سَيُغْنِيكُمْ دَمْعُ الْجُفُونِ عَنِ الْحَفْرِ
فَقَالُوا: لِمَ هَذَا؟ فَقُلْتُ مِنَ الْهَوَى	فَقَالُوا: لِحَاكِ اللَّهِ - قُلْتُ اسْمَعُوا عُدْرِي « <sup>2</sup> »

في هذا النص لا يخفى الأثر الجمالي و الإيقاعي الذي خلفه أسلوب الحوار ، ففي المناوبة بين الفعل [ قلت / قالوا ] يلمس جناس مكرر على أماد متفاوتة في معرض النص ، أحدث جرسا موسيقيا أخاذا ، انضم إلى ذلك الجرس الناتج عن تناغم الجمل وتساويها من حيث الطول و القصر ، وتلك القيمة الجمالية المتأتية من ظاهرة الحذف التي تشيع عادة في أسلوب الحوار .

ومن أفضل الحوار أيضا على البنية الإيقاعية للنص - فضلا عما تقدم - تنغيم منبجس من التوازي الدلالي القائم بين ضميري المتكلم و المخاطب ، حيث يتناوب هذان الضميران في القصيدة بشكل منتظم ، فيحدثان ترجيعا موسيقيا يسمع من

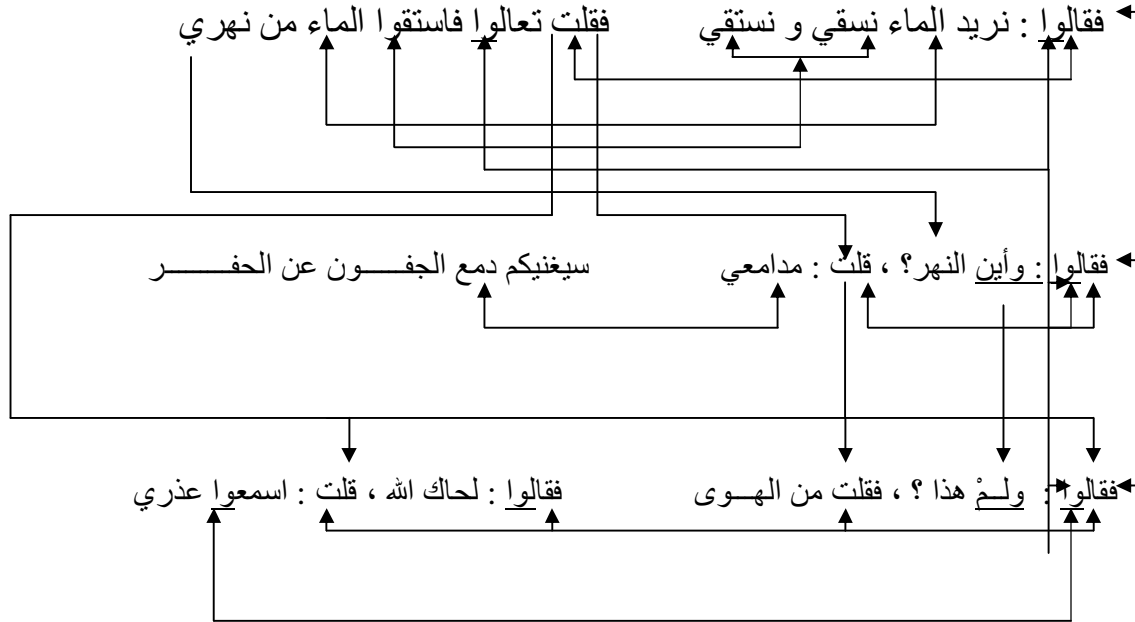
<sup>1</sup> - د / مراد عبد الرحمن مبروك : " من الصوت إلى النص " ، م س ، ص : 146 .

<sup>2</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 101 .

جنبات النص ، تصنع وحدته اللواحق الضميرية ، ممثلة في " واو " الجماعة في :  
 [طلبوا - اصطلوا - تعالوا - اسمعوا - وقالوا ( المكررة كذا مرة ) ] ، و"ميم"  
 الجمع في [ خفتم - سيغنيكم ] ، هذا من جهة ، وتاء المتكلم المتصلة بالفعل [ قلت ]  
 من جهة أخرى . "وتستخدم اللواحق الضميرية ( تكلم ، خطاب ، غيبة ) و العديدية  
 ( مفرد ، مثنى ، جمع ) و النوعية ( مذكر ، مؤنث ) و غيرها في تكوين التوازي  
 و التوازن في البيت و الأبيات داخل القصيدة ، و قد تستغل أصوات تلك المورفيمات  
 في إحداث الأثر المطلوب"<sup>1</sup> .

ومما أسهم من عملية التوحيد النغمي للقصيدة أيضا ، اتفاق بعض الوحدات اللغوية  
 في صيغة صرفية واحدة هي ( افتعل ) التي جرت على وزنها العلامات اللغوية :  
 [اصطلوا - نستقي - استقوا ] ، و كان من شأن هذه الصيغة أن أحدثت نبضات  
 موقعة دخلت في تشكيل البنية الجمالية و الإيقاعية ، أما التكرار فقد أبلى البلاء  
 الحسن في الأداء الجمالي و الدلالي داخل النص ، و لعل اتسامه بالخاصية العنقودية  
 زاد منة طاقته التأثيرية و الجمالية ، و سنوضح هذه من خلال هذا التشخيص للفضاء  
 الدلالي و النحوي :

<sup>1</sup> - د / محمد صالح الضالع : " الأسلوبية و الصوتية " ، م س ، ص 35 .



يظهر من هذا التشخيص أن النص محكوم بعلاقة توازي عمودي و أفقي يمس الجانب الإيقاعي و الدلالي و الصرفي و النحوي ، ففي الجانب النحوي ، وعموديا يتقابل الفعل المضارع مصحوبا باللاحقة الضميرية " واو " الجماعة ، ( قالوا ) ثلاث مرات ، كما يتوازي هذا الفعل أفقيا في البيت الأول مع الفعل ( تعالوا ) في البيت الأول ، و الفعل ( قالوا ) في البيت الثالث ، فيما تتجانس وحدة ( الماء ) دلاليا و صوتيا و صرفيا أفقيا مع وحدة الماء في الشطر الثاني . أما لفظة ( نهري ) فتتحد عموديا لتلتقي بمثيلتها في البيت الموالي ، فيؤدي ذلك إلى نوع من التوحد العنقودي بين الأبيات ، و تتقابل عموديا الوحدتان الاستفهاميتان ( أين ) و ( لم ) لتشارك في عملية التوحيد النحوي .

أما طريقة الاشتغال الفضائي للأصوات فهي محكومة بمبدأ التجانس ، ذلك ما يستنتج من تملي هندسة المواقع ، و توزيع الأصوات عليها . ففي البيت الأول يحس وجود تجاوب صوتي بين وحداته المعجمية ، يعود الفضل في إحداثه إلى صوت " الصاد " الذي تواتر في أربع وحدات كاملة ، واحدة فيها كان مضعفا ، و اثنتين ورد مصحوبا باللام هما [ الصلى – اصطلوا ] ، كما جاء ساكنا مرتين في [ أصحابي – اصطلوا ]



مع إسكانه للمرة الثالثة في كلمة [ الصلى ] ، نظرا لكونه مضعفا ، أما الظهور الرابع له ، فكان متبوعا فيه بسكون .

بيد أن هذا الحرف لا يلبث أن يختفي نهائيا في البيت الموالي ، مخليا بذلك المكان لحرف بديل يشبهه في الصفة ، و يوافقه في المخرج ، هو حرف السين الذي يطفو على أديم البيت الثالث ، و يشغل الكلمات التالية : [ نسقي - نستقي - استقوا ] ويكتفي في البيت الرابع بظهور محتشم في كلمة [ سيغنيكم ] ، و نظرا لوروده في كلمتين متتاليتين ، فقد توهمت الأذن المتلقية أن نسبة ترده أعلى مما هي عليه في القصيدة .

وهكذا عمل التقارب الصوتي الذي و سم العلاقة بين الوحدات اللغوية في النص على خلق بنية موسيقية قائمة على التجانس و التناغم ، زادها الارتباط الدلالي بين الوحدات المعجمية انسيابا و عمقا في الآن نفسه .

و يقوم الارتباط الدلالي المذكور على عدة علاقات منها علاقة المخالفة بين ( القر ≠ الجمر ) ، و علاقة المجاورة بين ( الماء / النهر ) ، ( النهر / الحفر ) ، ( المدامع / الجفون ) ، ( الماء / النار ) ، ( النار / النهر ) .

ورغم التباعد المكاني بين طرفي كل ثنائية من هذه الثنائيات ، إلا أن ذلك لم يفقدها مفعولها التأثيري و الإيقاعي .

ويتفاعل الجانب الإيقاعي مع الجانب الدلالي ، تنتج صور سمعية ، تؤثر المشاهد البصرية التي رسمتها ظلال اللغة الموظفة ، وتموسقها بنغمها المتوتر ، و السريع والمتعالي و الذي تتصاعد درجاته مع تصاعد حرائق الشاعر و لهيب أشواقه ، ثم تتناقص حدتها مع انهمال سيول الدمع .

و الحق أن توافق الإيقاع الشعري بتتابعه الصوتي ، و تباين مستوياته من حيث الجهر و الهمس ، و الشدة و الرخاوة ، و الجنس الصوتي مع الحالات الشعورية والنفسية للمرسل ، يكاد يكون ظاهرة وسمت النصوص العذرية كلها ، لذلك كانت البنية الإيقاعية ، مؤهلة لأن تكون إحدى السبل المهمة في كشف دلالات النص ومعانيه ، و كذا الوقوف على بؤر الجمال و التأثير فيه .

و لا ننسى هنا أن نشدد على دور القافية في خلق ذلك التوافق و الانسجام ، ذلك أن النص الجيد هو النص الذي لا يخلو من بؤر أكثر إضاءة من غيرها ، و أكثر تأثيرا و إذا ما كانت القافية هي تلك البؤرة من حيث إنها تتسق مع البعد الدلالي و الصرفي و الصوتي لهذا النص ، كان ذلك بالنسبة لموسيقية النص أنجع و أفيد . هذا ما يؤكد الباحث ( صاحب خليل إبراهيم ) بقوله : " إن من يتتبع القافية بالدرس و التمحيص سيجدها سمعية موسيقية ؛ إذ لا توضع اعتبارا ، وكيف ما اتفق ، بل تكون ملتحمة بالبيت بشكل جوهري ، فاعلة له ، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية ، وتكون ذات سياق محكم باتقان تتساقق فيه ضمن الحروف و الحركات ، و إن كانت تشكل بحد ذاتها مقطعا صوتيا إيقاعيا منسجما متماثلا ، منتظما في مجالي الموسيقى و الزمن ، فضلا عن تأثير الطابع النفسي لها" <sup>1</sup>.

هذا الكلام كله يصدق على نص (جميل) ، هذا الذي يقول فيه :

رَحَلَ الْخَلِيطُ جَمَالَهُمْ بِسَوَادِ	وَحَذَا عَلَى إِثْرِ الْبَحْيَلَةِ حَادِي
مَا إِنْ شَعَرْتُ وَ لَا سَمِعْتُ بَيْنَهُمْ	حَتَّى سَمِعْتُ بِهِ الْغُرَابُ يَنَادِي
لَمَّا رَأَيْتُ الْبَيْنَ قُلْتُ لِصَاحِبِي	صَدَعْتَ مُصَدَّعَةَ الْقُلُوبِ فَوَادِي
بَانُوا وَ غَوَدَرَ فِي الدِّيَارِ مُتَيِّمٌ	كَفِّ بِذِكْرِكَ يَا بُيْتَنَةَ صَادِي « <sup>2</sup> »

في هذا النص تضافر صوت الروي ( الدال ) المجهور مع حركة الكسر الذي لحقته في تحفيز معنى الحزن الذي خلفه حدث البين ، كما شكل البعد الصرفي له ، صيغا و صوائت جانبا مهما في تشكيله الموسيقي ، يظهر ذلك في ظاهرة التصريع . والتصريع - كما نعلم - نوع من السجع الشعري له أهميته في خلق الوحدة الموسيقية للنص ، ذلك أن موافقة خاتمة الشطر الأول من البيت الأول للقافية التي تتكرر على أماد القصيدة ، يحدث إيقاعا صوتيا ، يُسمع صدها في جنبات النص كله ، يحسه القارئ عبارة عن نبضات إيقاعية ، تصدر عن قلب واحد ، يتموقع في خاتمة صدر

<sup>1</sup> - صاحب خليل إبراهيم : " الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي " ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب " ، 2000 ، ص : 198 - 199 .  
<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 71 .

البيت الأول ، و يربط أول القصيدة بآخره . و قد أشار ( حازم القرطاجني ) إلى دوره الجمالي في القصيدة بقوله : " فإن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعا في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها " <sup>1</sup> .

فالتصريح إذن ، باعتبار موقعه في فضاء القصيدة ، و دوره في تشكيل بنيتها الإيقاعية يضح دم التنعيم عبر أوردة النص في انسيابية واضحة .

و الذي أكد على أهمية الجانب الصرفي في موسيقية هذا النص ، هو اعتماد الشاعر على الألفاظ ذات الأصل الاشتقاقي الواحد ، متوسلا في ذلك الإمكانيات الاشتقاقية للغة العربية كاسم الفاعل في ( حدا / حادي ) ، و ( صدعت / مصدعة ) ، واستغلال هذه الإمكانية التعبيرية أدى إلى نوع من الجناس الصوتي بين وحدتين في النص نظرا لاشتغالهما على الصوامت نفسها .

وقد أفاد ذلك التجانس ، و ذلك التناغم الفونيمي في الإبانة عن الحالة النفسية للشاعر و التي تميزت بدرجة مقبولة من الهدوء و الاتزان ، قد يرجعها التأويل إلى مرور مدة طويلة على ذلك الحدث نعني حدث البين ؛ فإذا كان أكثر الشعراء يتحدثون عن الرحيل في إبانه ، عندما يكون الراحلون في حالة تأهب و استعداد ، فإن ( جميلا ) - على ما يفهم من صيغة الأفعال الموظفة في النص [ رحل - حدا - رأيت - صدعت - بانوا - غودر ] - يحدثنا عن الرحيل بعد مرور زمن طويل من حدوثه ، قد كان كافيا لأن يستعيد فيه الشاعر هدوءه ، و يكبح جماح انفعاله ، و قد ظهر ذلك الهدوء أيضا في تطويع بحر " الكامل " ذي الحركات الكثيرة ، و الإيقاع السريع إلى نفسيته فأسكن عددا كبيرا من حركاته ، و يتجلى ذلك مثلا في حشو عجز البيت الأول أين تم إسكان الثاني المتحرك لإحدى التفعيلات ، وهو الزحاف نفسه الذي طرأ على التفعيلات الأولى للأبيات الثلاثة الأخيرة ، وكذا التفعيلة الأولى من عجز البيتين الثاني و الثالث . كل هذه التغييرات أسهمت - فضلا عن تبطيء التدفق الموسيقي - في زيادة نسبة المقاطع المغلقة ، وذلك يتسق مع الجو النفسي للشاعر.

<sup>1</sup> - حازم القرطاجني : " منهاج البلغاء و سراج الأدباء " ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي بيروت ، 2 ط 1981 ، ص : 283 .

ومن هنا يمكننا القول أن الزحاف ليس مجرد تنويع خارجي شكلي ، و إنما هو تجل من تجليات الصراع المحتدم داخل الذات الشاعرة ، و الذي تنشطه جملة من المشاعر المتناقضة ، و الرؤى المختلفة ، و الرغبات المتجهة صوب التغيير ، و ممارسة نوع من الحرية في عملية الإبداع ، تلك القراءة يقرها الدكتور ( عبد القادر عبد الجليل ) قائلا : " إن مبدأ التحول الذي يفرض وجوده على الوحدة الإيقاعية ، إنما يتم في ذاتية الشاعر المحكومة بجملة من العوامل اللغوية و العلاقات الدلالية ، وهي تمارس طقوسها النظامية ، و تصادف الزحافات و العلل هوى في نفس هذه الوحدات فتركب بحر ها ، كي تعطي الشاعر الحرية في تحريك الفونيمات الصوتية وائتلافاتها العنقودية " 1.

و بعد هذا كله نخلص إلى القول : أن الإيقاع الشعري في النص العذري ، هو سليل علاقات واضحة أو خفية بين الألفاظ ومعانيها ، أو بين الدوال وصوامتها وصوائتها بين الصيغ وإيحاءاتها ، باختصار شكل الإيقاع الشعري عنصرا مهما من عناصر الرسالة التي نقلها الشاعر العذري لقارئه ، تفاعل مع بقية العناصر و تغلغل في بنية القصيدة ، و اندغم مع مكوناتها جميعا .

## 1- سيمائية البحر :

ليس المقصود من أفراد هذا الجزء لما يصطلح عليه بالموسيقى الخارجية ، ترسّم خطى بعض الدراسات القديمة و الجديدة في الفصل بين الموسيقى الداخلية و الموسيقى الخارجية ، و النظر إليهما على أنهما عنصران منفصلان لكل منهما دلالة خاصة ، و معنى مستقل ، و مشرب مختلف ، بحيث ترفد الأولى المعطيات البلاغية و الأسلوبية ، و الصوتية ، و الصرفية ، و النحوية<sup>2</sup> ، و تغذي الثانية جهود الخليل و مقولاته حول البحور و القوافي ، و العلل و الزحافات ، و الحركات و السكنات و ما إلى ذلك من مصطلحات العروض و مباحثه .

1 - د/ عبد القادر عبد الجليل : " هندسة المقاطع الصوتية ، و موسيقى الشعر العربي " ، دار الصفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1998 ، ص : 45 .

2 / إبراهيم عبد الرحمن محمد : " الشعر الجاهلي / قضاياها الفنية و الموضوعية " ، م س ، ص : 226 .

إن هم البحث في هذا الجزء هو الكشف عن القيمة التعبيرية ، و الإشارية للقوافي والبحور التي جرت عليها النماذج النصية المبنوثة في الفصول المكونة للحمة البحث أو بالأحرى تجلية دورها في صياغة المعنى العميق للنص ، انطلاقا من قناعة مؤداها أن النص الشعري يدين بقدر كبير من قيمه التأويلية ، و المضمونية للموسيقى «<sup>1</sup>» ، ومن ثمة فهي وسيلة هامة للكشف عن أبعاده ، تلك الأبعاد التي أهلته لأن يكون معادلا فنيا للأنساق الفكرية ، و الثقافية ، و النفسية ، المشكلة لقناعات الشاعر ورؤاه في الحياة و الوجود .

ومن هنا يمكن القول أن الموسيقى الخارجية ليست سوى لبنة ، تنضاف إلى بقية اللبانات التي تشكل بتلاحمها و ائتلافها بناءً موحدًا تنتظمه فكرة واحدة ، وإن تعددت الأغراض و المضامين الظاهرية . صحيح أن القصيدة العذرية لم تجرؤ على الخروج عن الموروث الشعري الجاهلي من حيث الهيكل ، و الأغراض و الأطر مجاهرة ، لكنها تصرفت في المعاني ، و تفننت في إنتاج الدلالات التي كانت تدور في باطن النفس ، و تجول في أعماق الفكر .

وليكن معلوما أن كل دراسة عزلت الموسيقى الخارجية عن ذلك البناء ، ستحكم بانتفاء القيمة الجمالية ، و الدلالية لها ؛ لأنها لن تتوصل إلى أكثر من نتائج وملاحظات ، وإحصاءات ، جوفاء باهتة لا تضيف للنص جديدا ، و لا تفضي إلى لذة ، و لا ترشد إلى موطن جمال ، و ما ذلك إلا لأن الشاعر إذ يشكل نصه لا يسلك سبيل التجزئة في ذلك التشكيل ، أي لا ينتج المعنى و يضعه جانبا ، ثم ينكفي على قائمة البحور و القوافي ، فينتفي لمعناه ما شاء له منها ، وإنما النص ينتج دفعة واحدة ، و قد لا يتفطن لبحره و قافيته إلا بعد الفراغ منه ، ثم يأتي القارئ ليقر بأن البحر أنسب ما يكون لذلك المعنى ، و القافية أجدر ما تكون بذلك الغرض ، و تتكرر هذه الملاحظة بتكرر النصوص الجيدة .

و النص العذري مثال ممتاز لهذه النصوص ، لأنه استطاع أن يدخل البنية العروضية في صميم التجربة التي عبر عنها ، و الموقف النفسي الذي صدر عنه

<sup>1</sup> - د / مراد عبد الرحمن مبروك : " من الصوت إلى النص " ، م س ، ص 140 .

فالباحث المدقق في بنية هذا النص العروضية ، لا شك سيعثر لكل ظاهرة عروضية على تأويل مقنع يسوغها ، و سيجد لكل مكونٍ موسيقي ، قراءة تبرر وجوده على ذلك الوجه ، ووروده على تلك الشاكلة .

ولنهج الباحث وقف مثلاً على ظاهرة التدوير في أمثلة من قبيل قول ( جميل ) :

وَإِذْ أَنَا أَغْيَدُ غَضُّ الشَّبَابِ أَجْرُ الرَّدَاءِ مَعَ الْمِرْزِ

وَإِذْ لَمَّي كَجَنَاحِ الْعُجْرَابِ تُطَلَى بِالْمِسْكِ وَالْعَنْبَرِ<sup>1</sup>

فإنه - بلا شك - سيستبعد فرضية المصادفة و العفوية ، و يفكر في تفسير مقنع من شأنه أن يكشف عن معنى جديد لم يتسن للقراءة السطحية الأفقية أن تأتي به ، وقد يكون العامل النفسي أقرب المعاني إلى الذهن . و الفكرة العامة لهذين البيتين تزكي هذا العامل قبل غيره ، ذلك أن الشاعر وهو في مقام فخر ، أخذ يسوق محاسنه و مزاياه في عجلة واضحة ، وحماس كبير جعله ينسى ، أو يتناسى أمر تلك الوقفة المعهودة التي تفصل شطري البيت .

وفي كل بيت مدور في أي نص حكمة ما ، ودلالة لا تفضها إلا القراءة المتعمقة الجادة . وإذا بُحِثَ مثلاً عن تفسير لهذه الظاهرة في بيتي المجنون الذي يقول فيهما :

بَيْنَمَا نَحْنُ بِالْبَلَاكِثِ بِالْقُورِ سِرَاعًا وَالْعَيْسُ تَهْوِي هَوِيًا

خَطَرَتْ خَطْرَةً عَلَى الْقَلْبِ مِنْ ذِكْرِ رَاكِ وَهَنَا فَمَا اسْتَطَعْتُ مُضِيًا<sup>2</sup>

كان الجواب الأقرب إلى الذهن ، و الأكثر إقناعاً ، أن التدوير وقع على علامة دالة على المكان في البيت الأول ، وعلى علامة الذكرى في البيت الثاني ، ولهذين المعنيين ما نعرف من الإثارة عند الشاعر العذري ، فهما محركان قويان يستثيران مواجد الحزن و التأوه ، لذلك فهما حقيقان بأن يشغلا أكبر مساحة ممكنة من البيت وذلك ما حدث بالضبط ، و ربما كان ذلك المد الذي ملأ المسافة بين الشطرين نوعاً من التفتيس ، ووسيلة للتخفيف من وطأة فقد المكان ، وما يتصل به من ذكريات

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 101 .

<sup>2</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 202 .

عزيزة على نفسه ؛ ذلك أن التعبير عن الألم و الإفصاح عنه ، هو محاولة موجهة للتقليص منه ، فكلما ازدادت رقعة التعبير انحسرت مساحته ، فالمسألة أشبه ما تكون بعملية تطهير بالتحليل النفساني لهذه الظاهرة . تقول الدكتورة إخلاص فخري عمارة في هذا المعنى : " و الشعر يبعث في النفس الهدوء و الاستقرار و الرضى عن طريق إشباع العواطف و ما يسميه الغربيون بالتطهير ، فالشاعر حين يصور الصراع بين العواطف المتعارضة ، يستل من الروح أشجانها ، و يمتص انفعالاتها فيمنح القارئ راحة عميقة تسمو به ، و ترهف مشاعره ، وهو يهيئ للشخصية الإنسانية اتساعا و رحابة بحيث تحتضن الوجود ، و تحب جميع البشر ، و تتآلف مع الحياة بكل ما فيها " <sup>1</sup> .

وكما كان للتدوير دوره في صياغة معنى النص العذري ، فإن ثمة ظاهرة أخرى أدت ما عليها من إichاءات ، و منحت النص آفاقا جديدة للتأويل ، هي ظاهرة "التفريع" التي هي نوع من التضمين العروضي «<sup>2</sup>» أو " البتر" الذي عده النقاد القدامى عيبا من عيوب الشعر ، وأدمجه ( قدامة بن جعفر ) تحت طائلة عيوب انتلاف المعنى و الوزن معا ، بعد أن عرفه قائلا : " وهو أن يطول المعنى على أن يحتل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه ، بالقافية ويتمه في البيت الثاني " <sup>3</sup> . أما المحدثون فيسمونه: " التشبيه الدائري " ، و يعرفه الدكتور ( موسى ربابعة ) بقوله : " وإذا كان التضمين يمتلك طرقا صياغية مختلفة ، فإن فاعلية أسلوب التفريع تمتلك صفة محددة ، تبدأ بنفي لاسم من الأسماء بحرف ( ما ) ثم يختتم بحرف ( الباء ) المقترن باسم التفضيل الذي يكون على وزن « أفعل » " <sup>4</sup>

وقد يضيق بأفكار العذريين و معانيهم البيت و البيتان ، و أحيانا أبيات كثيرة فلا يجدون غير أن يقطعوها بالقافية ، و يتموها في أبيات لاحقة ، لذلك فلا عجب أن نجد متن الشعر العذري زاخرا بأمثلة تجسد هذه الظاهرة الأسلوبية ، منها مقطوعة (كثير) هذه ، و التي سبق سوقها في أحد الفصول ، يقول فيها :

<sup>1</sup> - د / إخلاص فخري عمارة : " قضايا شعرية " ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2001 ، ص : 20 .

<sup>2</sup> - النبريزي : " الوافي في العروض و القوافي " ، ص 257 .

<sup>3</sup> - قدامة بن جعفر : " نقد الشعر " ، 209 .

<sup>4</sup> - د / موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، م س ، 81 .

وما أم حشف ترعى به  
أراكا عميما ودوحا ظليلا  
وإن هي قامت فما أثلة  
بعليا تناوح رجيا أصيلا  
بأحسن منها وإن أدبرت  
فأرخ بجبة تقرو فتिला «<sup>1</sup>»

ويقول (جميل) :

فما مزنة بين السماكين أمضت  
من التور ثم استعرضتها جنوبها  
بأحسن منها يوم قالت وعندنا  
من الناس أوباش يخاف شعوبها «<sup>2</sup>»

ويقول أيضا :

فما نعجة أدماء ترعى مهارقا  
تُرَجِّي لها طفلا يروح مُرضعا  
بأحسن منها يوم قالت : ألا أرى  
جميلا غدا لم ينتظر أن يُمنعا «<sup>3</sup>»

وقد يطول نفس الشاعر ، فتأخذه ملكة الوصف و التصوير بعيدا، فيمعن في التدقيق ويجد في التقاط الجزئيات و التفاصيل ، و لا يرسو على خاتمة المعنى و تتمته إلا بعد أبيات كثيرة ، كما حدث مع ( المجنون ) في أحد نصوصه التي يقول فيها :

فما أم حشف بالعقيين ترعوي  
إلى رشا طفل مفاصله خدر  
بمخضلة جاد الربيع زهاءها  
رهائم وسمي سحائبه غزر  
وقفنا على أطلال ليلي عشية  
بأجزع حزوى وهي طامسة دثر  
يجاد بها مزان أسحم باكر  
وآخر معهاد الرواح له زجر  
وأوفى على روض الخزامى نسيها  
وأنوارها و اخضوضل الورق النظر  
رواحا وقد حنت أوائل ليلها  
روائح للإظلام ألوانها كدر

<sup>1</sup> - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 220 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 34 .

<sup>3</sup> - نفسه ، ، ص : 109 .



تَقَلَّبُ عَيْنِي خَازِلٌ بَيْنَ مُرْعَوٍ      وَأَثَارِ آيَاتٍ وَقَدْ رَاحَتْ الْعُرُ  
بِأَحْسَنَ مِنْ لَيْلَى مُعِيدَةَ نَظْرَةٍ      إِلَيَّ التِّفَاتَا حِينَ وَكَلَّتْ بِهَا السُّفْرُ<sup>1</sup>»

وذلك ما حصل أيضا مع (جميل) في قوله :

وَمَا صَائِبٌ مِنْ نَابِلٍ قَدَفَتْ بِهِ      يَدٌ وَمَمَرُ الْعُقَدَتَيْنِ وَثِيقُ  
لَهُ مِنْ حَوَافِي النَّسْرِ حُمُ نَظَائِرٍ      وَنَضْلُ كَنْصَلِ الزَّاعِبِيِّ فَتِيقُ  
عَلَى نَبْعَةٍ زُرَّاءَ أَمَا خَطَامُهَا      فَمَتْنٌ وَأَمَّا عَوْدُهَا فَعَتِيقُ  
بِأَوْشَكِ قَتْلًا مِنْكَ يَوْمَ رَأَيْتُنِي      نَوَافِدُ لَمْ تَظْهَرَ لَهُنَّ خُرُوقُ<sup>2</sup>»

إزاء هذه النماذج وأمثالها ، يقف الباحث متفكرا في أي تأويل من شأنه أن يفسر وجود ظاهرة "التفريع" في الشعر العذري ، مع كل ذلك الشيوع و الاطراد ، وقد يصل بعد مدة إلى أن المسألة نفسية و فنية في الآن نفسه ؛ نفسية لأن اهتمام الشاعر موجه جله للتنفيس عما يكابده من آلام ، و تلك الآلام أوسع و أعمق من أن يستوعبها بيت واحد ، أو بيتان ، لذلك فهو يترك العنان لمخيلته و ملكته التصويرية ، لتعبيرا عن مشاعره و أفكاره ، فيما شاء لهما من الأبيات .

ويتسق مع هذا اشتغال الشاعر العذري في مثل هذه النماذج على البحر الطويل ، ذي النفس الطويل و القدرة العالية على استيعاب المواقف النفسية المختلفة لذلك عده (حازم القرطاجني) ، من أكثر البحور التي افتتن بها الشعراء<sup>3</sup> ، فعدا نص (كثير) الذي أجري على المتقارب ، سيقت النماذج كلها في الطويل . غير أن ذلك لا يعني بأي حال أن الشعراء انتقوا البحور انتقاءً ، وقصدوا الطويل دون غيره من البحور ، وإنما الراجح أن الموقف النفسي هو الذي حدد اختيار الشاعر ، بمعنى أن البحر هو الذي يستجيب للذات الشاعرة ، و ليس العكس ، فتجربة الشاعر العذري تجربة قاسية متصلة الحلقات و متعددة المناحي ، و ليس الحب وحده هو ما كان

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 81 - 82 .

<sup>2</sup> - جميل بثينة ، الديوان ، م س ، ص : 143 .

<sup>3</sup> - حازم القرطاجني : " منهاج البلغاء و سراج الأدباء " ، م س ، ص : 268 .

يقض مضجعه ، ونحن نعرف ما كان من أمر تلك الفترة الحرجة التي عاشها ، فترة التحولات و الاضطرابات السياسية المخزية التي أسهمت بقسط وافر في صياغة مشاعر الغربة ، و التذمر ، و السخط على الواقع ، وعلى المجتمع لدى العامة ، فما بالك لدى الشعراء ، كل ذلك دفع بهم إلى التمرد ، وأدى إلى تنامي الرغبة في تجاوز الحدود ، و القيود من أي نوع ، ولئن جبن هؤلاء الشعراء على إبداء ذلك مجاهرة فقد أظهره خفية و مواراة من خلال مثل هذه النماذج التي اخترقت سلطة الروي ومضت تقول عنهم وراء السطور ما لم نقله في ظاهرها ، ومن هنا يمكن القول أن ظاهرة " التفريع " ، هي شكل من أشكال التمرد على وحدة البيت ، ونتجت عن المفارقة بين المعنى و العروض ، و لذلك فهي تجل فني لسبب نفسي .

و يعد لجوء الشاعر العذري إلى الأسلوب القصصي ، وأسلوب الحوار لونا آخر من ألوان ذلك التمرد ، حيث لا تعود القافية ضابطا إيقاعيا يتوقف عنده معنى البيت ليبدأ مع البيت الموالي معنى جديد ، وإنما تغدو مجرد فاصلة تتفق صوتيا مع باقي الفواصل في الأبيات الموالية ، مثلما هو الشأن بالنسبة لفاصلة السجع في النص النثري ، لا يراد بها سوى الضبط الصوتي ، أما معنى الجملة فيستأنف بعدها .

ومن النصوص التي اتبع فيها سبيل السرد القصصي ، نص (جميل ) الذي يقول فيه

ذَكَرْتُكَ إِذْ رَأَيْتُ أُمَّ خَشْفٍ	بِذِي ضَالٍ تَرِيحُ إِلَى طَلَاهَا
رَأَيْتُهَا قَاصِدِينَ لَهَا فَوَلَّتْ	أُمُّ الْخَشْفِ مَضْطَرِبًا حَشَاهَا
وَقَدْ حَفَّ الرُّمَاءُ بِجَانِبَيْهَا	وَكُلُّهُمْ عَلَى حَنْقٍ يَرَاهَا
فَجَالَتْ سَاعَةً ثُمَّ اسْتَظَلَّتْ	إِلَى سَنَدٍ تُحَاوِلُ مُلْتَجَاهَا
إِلَيْهِ تَارَةً تَرْمِي بِطَرْفٍ	وَأُخْرَى نَحْوَنَا قَلِقًا حَشَاهَا
فَقَدْ آيَتْ خَشِيَّتَهُمْ عَلَيْهَا	أَكَلَّمُ مِنْهُمْ رَجُلًا رَمَاهَا
فَقَالُوا مَا دَهَاكَ ؟ فَقُلْتُ نَفْسِي	وَبَيْتِ اللَّهِ تَعْلَمُ مَا دَهَاهَا

وَمَا بِي فَأَعْلَمُوا مِنْ حُبِّ ظَنِّي      وَلَكِنِّي ذَكَرْتُ بِهِ سِوَاهَا «<sup>1</sup>»

في هذا النص يسرد علينا جميل قصته بأسلوب مشوق ، مشحون بالتوتر و الصراع بين الطيبة و الصائدين ، فيبدع في التقاط المشاهد وتصويرها ، صانعا بذلك فضاء لا يختلف كثيرا عن الفضاء الروائي ، لما يدخل في تشكيله من حدث ، و شخصيات وتدفق زمني ، و أحداث ، و حوار ، وما وفر له من آليات تحكم النصوص السردية عادة مثل الوصف ، و استخدام الأفعال الماضية ، و توجيه العين القصصية لالتقاط كل التفاصيل المتعلقة بالحدث ، و الشخصيات ، و الأمكنة . آخذا في هذا كله بتلابيب ثمانية أبيات كاملة تصدر عن دفقة شعورية مشتركة ، ملؤها شوق عارم وشجن إنساني شفيف ، خلخل الذات الشاعرة ، وهد أركانها ، فتهافت صريعة ألم واغتراب مريع . و حيث ضاقت بها الأرض على شاعتها ، ضاق بذلك الشعور البيت الواحد، فركبت بحرها ، وكأنها رأت البحر العروضي ، بحرا حقيقيا من الشساعة و الوفرة التعبيرية ، بحرا من المعاني و الإيحاءات القريبة و البعيدة فاستغلت كل ذلك تاركة وراء ظهرها نداءات النقد و تشديدهم على احترام وحدة البيت ، ( و " البتر" باعتباره عيبا من عيوب الشعر ، شاهد على ذلك التشديد ) . إن البحر العروضي عند الشاعر العذري لم يحل بينه و بين التعبير عن رؤاه ومشاعره بالطريقة التي هو يبتغيها ، وإنما - على العكس من ذلك - أتاح له المزيد من الإمكانيات التعبيرية التي زادت النص عمقا و ثراء رمزيا و إمتاعيا ، و نحن إذ نقول هذا إنما نعني كل الإمكانيات الأسلوبية، و العروضية التي استغلها الشاعر العذري لصالحه فنيا ، كالتدوير و التفریع و التصريع ، و أسلوب القص ، و كذا أسلوب الحوار الذي اطرده هو الآخر في ثنايا النص العذري ، و عمل على توحيد أكبر قدر ممكن من الأبيات على مستوى القصيدة ، و تثبت نجاعته أكثر في النصوص التي يوزع فيها عناصره على بيتين اثنين ، يقدم الفعل " قال " بصيغه المختلفة في بيت ، و تؤخر مقولة القول إلى بيت موال ، ومثال ذلك قول ( المجنون):

فَقُلْتُ لَهَا مَنِّي عَلَيَّ بِقُبْلَةٍ      أَدَاوِي بِهَا قَلْبِي فَقَالَتْ تَعْنُجَا

<sup>1</sup> - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 216 - 217 .

بُلَيْتُ بَرْدْفٍ لَّا أُسْطِيعُ حَمَلَهُ      يُجَاذِبُ أَعْضَائِي إِذَا مَا تَرَجَّرَجَا»<sup>1</sup>

وتأتي ظاهرة الزحافات و العلل لتقدم للقارئ فرصة أخرى للتأويل، و القراءة المتعمقة . ولو نظرنا في الأمثلة السابقة مثلا ، لوجدنا لكل زحاف طراً على تفعيلات النص دلالة معينة .

وإلى هذا المذهب يذهب الدكتور ( عز الدين إسماعيل ) في تحليل الظاهرة . يقول :  
"و تحاشيا لرتابة الإيقاع الصارخ الذي يضيفه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة حاول الشعراء قديما و حديثا أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ، ما يكسر من حدة وقعها في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه ، منها النظام العروضي المفروض ، وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقتنة ، يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات و العلل ( حذف ساكن أو زيادته أو تحريكه ) ، و لم يكن لها من مبرر إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه و الإطار الخارجي " <sup>2</sup>

وهنا يطرح الدكتور ( عز الدين إسماعيل ) إشكالية المناسبة بين البحر العروضي والغرض الشعري ، التي أفتى فيها النقاد القدامى ، و حكم أغلبهم - دونما تحفظ- بإيجابية العلاقة بين النص الشعري و البحر الذي أجري فيه ، بل وذهب بعضهم إلى صياغة ما يشبع قاعدة في هذا الباب ، في مقدمتهم ( حازم القرطاجني ) الذي يقول :  
" و لما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها ما يقصد به البهاء و التفخيم ، وما يقصد به الصغار و التحقير ، وحب لتلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا ، و استخفافيا ، وقصد تحقير الشيء أو العبث به ، حاكى ذلك ما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد ، و كانت الشعراء اليونان تلزم لكل غرض وزنا يليق به ، و لا تتعداه إلى غيره " <sup>3</sup> .

<sup>1</sup> - مجنون ليلي : الديوان ، م س ، ص : 51 .

<sup>2</sup> - د / عز الدين إسماعيل : " التفسير النفسي للأدب " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 4 ، د ت / ص : 72 .

<sup>3</sup> - حازم القرطاجني : " منهاج البلغاء و سراج الأدباء " ، م س ، ص : 266 .

غير أن النقاد المحدثين رفضوا هذه الفكرة أو قبلوها بتحفظ شديد ، منهم الدكتور (يوسف عبد الجليل ) الذي أكد أن ( حازما القرطاجني ) طالما أنه توصل إلى هذه النتيجة بعد عملية استقراء لم تشمل على أية حال الشعر القديم كله ، فإن أي حكم يصدر في هذا المجال يفتقد إلى الدقة و الموضوعية ، كما أقر بأن المصطلحات التي استعملها ( حازم ) في إيصال هذه الفكرة لا تخلو من ميوعة و عدم تحديد<sup>1</sup> ويمكن أن نضيف على ذلك أن مصطلحات من قبيل : " الرشاقة " و " البهاء " و " التفخيم " ، لا تعني شيئاً في باب النقد الأدبي الذي تستهجن أصوله و أدبياته الهلامية و عدم الدقة ، كما أن تصنيفه للبحور و تمييزه بين الرصينة منها ، و قليلة البهاء وما إلى ذلك ، ليس مما يسهل قبوله في أبجديات النقد الأدبي ، لأنها تشهد على أن الناقد احتكم إلى الذوق الشخصي فقط في صياغة هذا الحكم . فليس في العروض العربي بحور يصح أن توسم بأنها رصينة ، و أخرى هزيلة ، أو قليلة البهاء ، أو غير ذلك من الأوصاف ؛ إذ البحر إنما يحسن و يشرف بما سيق فيه من شعر و ينحط به كذلك ، و ليس له من حيث هو نسق من الحركات و السكناات قيمة في ذاته ، و لئن لوحظ أن " الطويل " مثلاً يصلح لمواقف الجد و القوة ، فإن ذلك لا يعني بأي حال ، بأن كل شعر أجري على الطويل هو من الشعر الرصين القوي فملاك الأمر كله كامن في مدى استيعاب البحر المصطفى للموقف النفسي الذي يعبر عنه النص ، و قابليته لتقديم مفاتيح أخرى تمكن القارئ من الولوج إلى عالمه العميق و من هنا يمكن القول أن ما استقر عليه رأي النقاد القدامى من صلاحية بعض البحور لأغراض بعينها ، إن هو إلا حكم عام لا يقدم حقيقة موضوعية ، بقدر ما يقبر النص الشعري في خندق المعيارية و التخطيط المسبق للإطار الخارجي .

و اتقاء لمزلة " المعيارية " التي انزلق فيها النقاد القدامى ، شدد النقاد الحداثيون و منهم الدكتور ( يوسف عبد الجليل ) على عبارة " بعد التشكيل " ؛ أي إذا كان عدد كبير من النماذج الشعرية تصدق مقولة ( حازم ) و أضرابه ، فلا يجوز قبول هذه الفكرة على أنها خطوة مقصودة كان الشعراء يقومون بها قبل إنتاج المعنى

1 - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، م س ، ص : 44

فينتقون البحر قبل أن ينتجوا المعنى ، و إذا كانت " الأصوات تتسع للتعبير عن تجارب متباينة ، و كذلك البحر و القافية و أنماط الجناس الصوتي ، فالتشكيل الموسيقي للقصيدة يتصل بمحتواها بعد أن تتشكل و تصبح نصا شعريا قابلا للتحليل و التدقيق ، و ينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل " <sup>1</sup> .

وذاك أيضا ما كان الدكتور ( عز الدين إسماعيل ) قد أكد عليه قائلا : " و أستطيع أن أقرر من استقرائي الخاص أن هذه الأوزان جميعا وغيرها مما لم أذكر تشترك في خاصة واحدة ، هي أنها ليست لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها " <sup>2</sup> .

ولا يسع هذا البحث إلا أن يخلص بحكمه الخاص حول هذه الإشكالية إلا بعد إجراء عملية استقراء تشمل كل النصوص المدروسة ، و تهدف إلى الوصول إلى نتيجة هي على درجة مقبولة من الموضوعية و الدقة ، طالما أن الحكم لا يخص سوى النماذج المدروسة ، وهذا تفاديا لأي جزافية و اعتباطية في إصدار الأحكام .

وقد أفضت عملية الاستقراء هذه إلى نتائج يبرزها الجدول الآتي :

البحر	عدد التواتر	نسبة التواتر
الطويل	95	75.39
الوافر	16	12.69
الكامل	06	04.79
البسيط	04	03.17
الخفيف	03	02.38
المنقارب	02	01.58

أول ما يلفت القارئ لهذا الجدول هو الحضور الطاغي لبحر الطويل ، واطراده في متن الشعر العذري ، اطرادا لا يمكن تجاهله أو تركه دونما تفسير . وإذا وضعنا

<sup>1</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، م س ، ص : 07 .

<sup>2</sup> - د / عز الدين إسماعيل : " التفسير النفسي للأدب " ، م س ، ص : 70 .

نظرية ( حازم ) قيد النظر ، مقابل هذه النتائج كانت دواعي تبنيها أوكد من أسباب نفيها ؛ من حيث إن الشعر العذري مزيج من الأغراض الجادة ، و المواضيع الرصينة - حسب طرح (حازم) - ، فمواضيعه تتراوح بين الغزل ، و الأطلال والظعائن ، ووصف مشاهد الرحلة و الصحراء و الطبيعة و الحيوان ، و تلك هي الأغراض الجاهلية التي ائتمست بالطويل ، واطمأنت إليه ، لما له من طاقة استيعابية كبيرة للمعاني و الإيحاءات التي - على كثرتها - استطاعت أن تتخفى تحت طاقة عناصر الفضاء الرعوي الكثيرة و المتعددة أيضا ، فكان " الطويل " بغض النظر عن كونه وزنا شعريا انتظم المعاني ، واحدا من تجليات ذلك الفضاء .

## (2) - سيميائية القافية :

لقد شغل النقاد القدامى بالقافية، و أمعنوا في رصد عيوبها ، و نظروا في مدى انتلافها مع الوزن في كثير من النصوص الشعرية ، كما أكدوا أن بعض الحروف أصلح للقوافي من بعض .

أما النقاد الحديثون فقد نظروا إليها على أنها مفتاح ثابت الفعالية في التوغل إلى أعماق النص ، لأنها تدخل في صميم بنيته ، و تستجيب لمعانيه ، و خطوط الدلالة فيه<sup>1</sup> .

وإذا نظرنا إلى النص العذري من هذه الوجة كان علينا أن نورد جدولا نبرز فيه أهم الحروف التي جعلها الشعراء العذريون ، قواف لأبياتهم ، و نسبة تردد كل منها ثم النظر في مدى استجابتها لمعاني النص العذري و موضوعاته .

<sup>1</sup> د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، م س ، 07 .

القافية	عدد التواتر	نسبة التواتر
الباء	31	24.60
الراء	17	13.49
الذال	16	12.60
اللام	11	08.73
الحاء	10	07.93
العين	10	07.93
النون	09	07.14
القاف	06	04.76
الياء	04	03.17
التاء	04	03.17
الفاء	02	01.58
الميم	02	01.58
الهمزة	02	01.58
الثاء	01	.0.79
الهاء	01	0.79
الجيم	01	0.79

احتل صوت "الباء" - كما يلاحظ - المرتبة الأولى في نسبة الظهور ، و الباء - كما نعلم - حرف شفوي انفجاري مجهور شديد «<sup>1</sup>»، يلائم بعض المعاني التي طرقها النص العذري ، وهي معان تنصرف في معظمها إلى حالات الحركة و القوة كوصف المطر ، و مشاهد الرحلة ، ووصف الناقة . كما أن هذا الحرف هو ثاني اثنين للكلمة التي شغل معناها حياة العذري وصنع أساتته ، وهي كلمة " الحب " .

<sup>1</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، م س ، ص : 22 .



وأما "الراء" ، هذا الحرف المكرر القوي المجهور<sup>1</sup>، فقد شغل المرتبة الثانية و تواتر بنسبة (13.49) ، وطبيعته التكرارية تؤكد صلاحيته لمعان من قبيل قوة الإرادة والدأب على الغايات ، و تكرار التجربة وعدم اليأس ، وهي معان لمح إليها الشاعر العذري في غير ما مرة ، كما يناسب هذا الحرف أيضا موضوعات وصف الناقاة التي حرص الشاعر العذري على إلصاق خاصية القوة و العنفوان بها . وقريب منه في المرتبة و نسبة التواتر حرف "الذال" ؛ حيث احتل المرتبة الثالثة ، وهو حرف مجهور تتذبذب معه الأوتار الصوتية لتعكس حالة التوتر التي يعيشها الشاعر معظم أيامه .

أما " الحاء" وهو حرف رخو مهموس ، لا تتذبذب معه الأوتار الصوتية ، فقد ورد عشر مرات في مقابل الحرفين المجهورين الذين تماثل نسبة أحدهما نسبته ولا يبتعد الآخر إلا قليلا عنه من حيث نسبة الظهور ، نعني بهذين الحرفين " اللام" و "العين" ، و هذا التقارب بين الحروف المجهورة ، و الحروف المهموسة يعكس حالة المحب التي تتراوح - أبدا - بين طرفي نقيض ؛ توتر، وحركة ، وقوة إرادة حيناً ، وحسرة ، وتفجع ، ووجوم حيناً آخر .

أما الحروف ذات التواتر القليل مثل "الجيم" و "التاء" و "الهمزة" و "الفاء" و "الميم" و "الثاء" و "الهاء" ، فقد زهد الشاعر فيها ، إما لأنها ليست من الحروف التي توفر للنص جانبا تطريبيا كبيرا حسبما أشار إليه النقاد القدامى وأثبتته الصوتيات الحديثة .- و الشاعر العذري حريص على أن يخرج نصه في ثوب إيقاعي قشيب ، كما يفهم من استقراء النصوص- ، وإما لأن النص لم يأنس فيها القدرة على تلبية حاجاته النفسية و الفنية كما أنس في غيرها .

<sup>1</sup> - د / حسن عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، م س ، ص : 22 .

- عندما اختار البحث أن يقتحم حمى النص العذري ، ويغير عليه طامعا في أن يجد جوابا مقنعا للسؤال الإشكالي الذي انطلق منه ، والذي مؤداه - كما تقدم- «كيف أسهم الفضاء الرعوي في تشكيل جمالية النص العذري و تكوين عالم إبداعي خاص به ؟ ، أو كيف استغل ذلك الفضاء في شحن العلامات اللغوية بكل ذلك الزخم الهائل من الإشارات و الرموز؟» ، كان مقتنعا بأن لهذا النص من الخصوصية والتفرد ، و التميز ، ما يمكنه من الوصول إلى جواب لهذا السؤال و لغيره من الأسئلة التي تدور في فلكه ، و التي تهدف إلى القبض على جماليات هذا النص من خلال التحليق في الفضاء الرعوي الذي ارتقى في أحضانه .

غير أن ذلك الأمر كان يحتاج إلى نوع من التعليل ، أو التعيين للعناصر المشكلة لتلك الخصوصية والمحقة لذلك التفرد ، و ذلك ما ستطلع به خاتمة البحث ، التي ستحاول أن تقدم جوابا للسؤال الإشكالي المذكور ، بالاتكاء على النتائج التي انتهى إليه كل فصل من فصول البحث . لكن و توخيا للدقة و الوضوح ، ستعمد إلى تحديد نتيجة كل فصل على حدة . قبل أن تقدم النتائج العامة و النهائية التي توصل اليها البحث إليها .

خلص الفصل الأول من خلال تحليله لظاهرتي « الطلل » و « الطعان » اللتين

كثرت ورودهما في النص العذري ، و اللتين برهنتا - في نظر بعض الدارسين - على تبعية النص العذري للقصيد الجاهلية ، ذات الأغراض المنوعة و الموضوعات المتعددة ، إلى أن الأمر خلاف ذلك ؛ فالقصيدة العذرية لم تنشر الموضوعات إلا لتجمعها ، ولم تفكك الأفكار إلا لتحكم وحدتها ، و الأمر كله منوط بلفظة « الرمز » ، الذي جعل هذين الغرضين اللذين يبدوان

متنافرين ينشز أحدهما عن الآخر ، يتآلفان ويتسقان ليقوما بنيانا متماسكا ، تنتظمه فكرة واحدة يخفيها النص ، وتجليها القراءة الجادة التي تتوسل عدة إجراءات و خطوات منهجية كالتعليل و التفسير ، والتأويل .

- ففيما يخص الطلل الذي تصوره القصة العذرية أثرا تتعاوره الرياح ، و تعفيه السيول و تنخر جدرانها و أسقفها النواهش ، و تنعق على صواريه البوم و الغربان ، و تنسرح في جنباته أسراب الطير و الغزلان ، و تنساب لرؤيته القريحة ، و تنشط الذاكرة ، و تحيا المخيلة فيتمخض شعر يتفجع على الماضي و يرثيه ، و يدعو على الحاضر و يلعنه ، و يتشاءم من الآتي و يرفضه ، فأمره يتعدى البكاء و العويل إلى محاولة لإحياء الماضي من خلال سقي أثره (الطلل) بالدموع ، أو تخليده من خلال إقحام بعض العلامات التي تعبر عن هذه الرغبة الدفينة من مثل « سطور الكتاب » و « الوشوم » و « الزخارف » . وهذه العلامات التي تفتقت عنها رمزية الطلل إذ تشهد على ميلاد جديد للإنسان ، و تخلد فعله ، و تبين الإضافة التي قدمها للطبيعة . تشهد أيضا على أن المقدمة الطللية في القصيدة العذرية ليست تقليدا ، و لا حلية توشيحجية تجميلية . إنما فلسفة كاملة ، و موضوع شعري ذو أبعاد متأصلة في كل القصائد التي اختارت أن تبدأ من الطلل ، و هي إذ تفعل ذلك إنما تريد أن تخرج الحياة من رحم الموت ، إنما تعبر عن سنة الحياة التي تتأسس على التناسل ، و التواصل و التطور ، فلولا موت القديم لما بعث الجديد . و في كل جديد إضافة ، و تحسين و تجربة ، و تطوير ، ما دام شعار كل محاولة تغيير: أن القديم يموت لكنه لا ينسى و يتزاح من الحياة تاركا المجال لغيره ، لكنه لا يكف عن إسماع الدروس و العبر و ترديد الخبرات . و على هذا المنوال ، و ذلك النهج ، حاول الشاعر العذري أن يبني الإنسان من الداخل ، و يهيئه لمواصلة معركة الكفاح ، و مباشرة حياة العمل و الاكتشاف

التي يرمز لها موضوع الطعائن ، ويشير الشاعر من خلالها إلى الرغبة في الظفر بما هو أحسن وأجدى .

تلك هي غاية ما خلص إليه الفصل الأول ، وذلك هو ما توحى به ثنائية الخصب والجذب التي شكلت محور هذا الفصل ، وشكلت قبل ذلك محور حياة الشاعر العذري.

أما الفصل الثاني الذي انحسر فيه البحث على الذات الشاعرة فقد انتهى إلى أن :

- الشاعر العذري شاعر مأزوم حقا تشغله قضايا كبرى ، و تمزقه أشجان شتى وتشيره هواجس و مخاوف ، و تحركه طموحات و غايات ، تبدت في أكثر من موضوع من موضوعات الطبيعة الموظفة في النصوص ، كما كشفت عنها بعض العلاقات التي بناها الشاعر مع بعض الأطراف ، في مقدمتها « المكان » الذي احتفظت له الذات العذرية بمكانة لم يضارعه فيه أحد ؛ إذ استودعه ماضيه السعيد ، و رسم فيه صورة لمستقبله الحالم . ومن خلال المكان « الذكرى » ، كشف عن إحساس مريع بالاغتراب عن الحاضر ، و عن الواقع ، و لوح برغبته في النكوص إلى الماضي الذي عرف فيه لذة الحياة ، و نعيم بمتعة الوصال مع الحبيبة .

- غير أن التعبير عن هذه المشاعر اتجاه المكان و اتجاه الزمان أيضا ، كثيرا ما توسل موضوعتي « الحمام » و « الغراب » ، نظرا لاستجابة رمزيتهما للمعاني التي كانت تدور بخلد الشاعر العذري ؛ فالرغبة الملحة في عودة الماضي يذكىها نوح الحمام لما يفجره من مشاعر الحنين و الحزن معا ، و لا يقل عنه إثارة لمواجد الحزن نعيق الغراب مع ما تحفظه له الذاكرة الشعرية العربية من صورة ممعنة في القتامة ، و باعثة على التطير و التشاؤم .

- لكن الشاعر سرعان ما يتخلص من أثر هذين الشعورين عندما يوجه نظره إلى المستقبل ، و ينظر إليه بمنظار التفاؤل ، فيتخيل نفسه - على حين غفوة - مقيما في مكان حالم تؤنسه الحبيبة وتمتعه بعذب صوتها ، وتسحره بحلو حديثها وتفتنه بجمالها وقوامها لكنه يكتشف بعد يقظة أن ذلك كله لم يكن إلا أضغاث أحلام و محض خيال ؛ فالزائر هو الطيف لا الجسد ، و المكان هو « الحلم » لا الواقع ، و الحديث هو حديث نفس تتمنى و تتأمل ، لكنها لا تدرك من أمانيتها غير اللمم الذي يمنع اليأس ، و يبعد الرجاء ، غير أن تلك النفس قنعت من دنياها بالألم و بعض الأمل ، محتسبة ذلك لزمان غير ذا الزمن ، و مكان ليس ذا المكان ، زمان و مكان مطلقان ميتافيزيقيان مبدؤهما القبر .

هكذا دنا العذريون - مثلما استخلص الفصل الثالث - إلى حالة كالتصوف وليست تصوفا و بلغوا درجة من المثالية ، و ليست صرفة ، تستهويهم أحيانا قليلة شهوة الجسد حد الشبقية ، فلا يفهمون من المرأة سوى أنها عشيقة تعاملهم بجفاء غالبا ، و تبادهم الحب ناذرا. ويزهدون فيها أحيانا أخرى ، فيبلغون الذروة في الروحانية و المثالية ، فلا يجد الباحث ما يصف به هذه الحالة غير كلمة «العذرية» التي لا يوجد لها مرادف أو معادل ، لأنها ظاهرة منفردة في الزمان و في المكان .

- وأكثر ما يصنع خصوصية هذه الظاهرة هو نظرة العذري إلى المرأة ، فهي لم تكن مجرد طرف ثان في علاقة عشق يتوخى أن تكتسب مشروعيتها عن طريق الزواج . إنها - كما يظهر في كثير من النماذج - رمز للأمومة في أصل معانيها و أسماها على الإطلاق ، أمومة الأرض ، و أمومة الوطن ، و أمومة المكان لذلك فليس من المستغرب أن نلي النص العذري طافحا بصور الأمومة الحيوانية . وحينما ترتبط الأمومة بالحيوان في نص كهذا ، تكون أبعد ما

تكون عن المعنى المباشر ، و الحقيقة المعلنة ، و أدعى إلى التأويل ؛ التأويل الذي تستدعيه

أيضا ظاهرة « الكنى » التي عج بها النص العذري عجيحا .

- و تقنية الحبيبة ، رآها البحث وجها من وجوه البحث عن الحماية ، و عن الأمان الذي يجده

الولد عند أمه ، و تزداد حاجته إليه عندما تتجهم الدنيا في وجهه ويعبس لــــه

الزمن ، و تفتك به صروفه و نوائبه .

- وقد ترتقي صورة المرأة درجة أخرى في فكر الشاعر العذري و ذهنه لتصل مرتبة « المثال » .

و المثال من كل شيء هو الصورة الكاملة و التامة التي لا تزري بها منقصة ، و لا يعثورها

خطأ . و المرأة حقيقة بهذه الرتبة ، كيف لا؟ وهي التي " تزري بالغزاة في الضحى " ، فعيونها

عيون مها ، و ريقها شهد وشعرها ليل ، و أسنانها درر ، و وجهها بدر ، الشمس

شبهها ، و السماء مسكنها ، و الشاعر عبدها و خادمها ، يقف أمامها مسلوب

الإرادة مدعنا يتضرع إليها ويتوسل ناشدا رضاها ، متمنيا وصالها و لو في المنام .

- و نستطيع - اختصارا - القول أن الشاعر العذري انحرف بصورة المرأة الحبيبة إلى صورتين

آخرين أملت هما عليه شخصيته المنفردة ، و نظرتة الخاصة إلى المرأة هما المرأة « الأم » و المرأة

« المثال » .

- و إذا كانت صورة المرأة قد خضعت للمعالجة الرمزية ، و الاستعمال الانحرافي فقد عوملت

- كما خلص إليه الفصل الرابع - عناصر أخرى من عناصر الفضاء

الرعوي المعاملة نفسها لكنها أدخلت في سياق تصويري وُقِر له جانب مقبول من

الدينامية والفعالية ، ضمننت للنص العذري درجة من الإجمار الفني . و تتمثل تلك العناصر في

« الحيون » ، و « الليل » و « الطير » و « المطر » .

- و تعد « الناقه» النموذج الممتاز للحيوانية ، و كيف لا تحظى بالامتياز ؟ و هي ترمز للحياة في فترات نشاطها و حركتها و تطلعها إلى المستقبل المشرق الوضاء .
- و قد يكون ذلك الحيوان ذنبا يناصر الشاعر العداء ، فيناجزه الشاعر و يغالبه فيهزم إذ يهزمه قوى الزمن الظالم الغشوم ، و يفتكّ بذلك - عن جدارة - حقه في أن يحيا حياة العزة و الإباء ، و الزهو ، و الافتخار ، لأن هذه الحياة لم تستقم له من ذات نفسها ، بل الشاعر هو من قوّمها .
- و من « الطير» صنع العذري صورة للأمومة ، و أخرى للضعف الإنساني الذي كثيرا ما يتسبب في صياغة مآسي الإنسان و أحزانه .
- و إذا انضم « الليل» إلى هذه الشبكة الرمزية اجتمعت الهوموم و الهواجس و تداعت معاني الضعف و الأسر ؛ فالليل لا يعني شيئا سوى الخوف و الظلام ، و توقع الشر في كل حين ، وهو عند العشاق أشد وطأة و أبطأ مضيا ، إنه دموع حرى تنهمر ، و أشواق تلهب ، و شكوك تصطرع ، و أفئدة تتلظى ولا يطفىء ضرامها إلا سيل متدفق يتخذه الشاعر العذري وسيلة لتطهير النفس من آلامها وأشجانها ، و تلك هي رمزية الصورة النوثية في بعض النصوص .
- أما الفصل الخامس الذي عكف على البنية الموسيقية للنص العذري ، فقد أتاحت له الإمكانيات الصرفية ، و العروضية ، و اللغوية ، و النحوية ، و الأسلوبية للغة الموظفة ، من مثل «التدوير» ، و «التفريع» ، فرصة الالتصاق أكثر بمتن النص ، و دلت على العديد من القيم الجمالية التي أسهمت في صناعة خصوصية التشكيل الجمالي للنص العذري .

و الحق أن النص العذري ما كان ليفهم حق الفهم ، و تنال معانيه ذاك الحد من الكشف والتعريف ، لو لم ينطو في ذاته على أسباب نجاحه ، و عوامل خلوده ، تلك التي عملنا على إبرازها على آماذ البحث . ونعيد صياغتها على هذا النحو لتكون بمثابة نتائج عامة و نهائية لمجمل ما تقدم ذكره :

- لقد استطاع الفضاء بمؤثثاته التي هي من صلب الطبيعة البدوية العصية أن يكون سبيلا موصلة إلى المستويات العميقة للنص ؛ لأنه لم يرض أن يكون فضلا أو حلية خارجية مؤطرة للفعل الإبداعي ، و إنما كان ركنا ركينا فيه ، وعنصرا أصيلا فاعلا ، و متفاعلا ، و منفعلا لو انتفى في النص ، لتضاءلت فاعليته التأثيرية ، و تميمت أصالته و خصوصيته . وذلك هو نتيجة الحقائق التالية :

- أن الفضاء الرعوي الذي تعاطى معه النص العذري ليس مكانا و حسب ، ولا ظواهر ومظاهر ، و موجودات حية و ميتة فقط ، و إنما هو إطار كبير ضم هذه العناصر جميعها، في إطار علاقات تفاعل سلبية و إيجابية ؛ أي اتفاق و اتساق ، و تنافر و تناشز .

- أن التعبير عن تلك العلاقات من طرف الشاعر العذري ، هو في حقيقته تعبير عن رؤية الشاعر للوجود ، و فلسفته في الحياة ، و موقفه من قضاياها المختلفة.

- أن هذه الحقيقة تفضي إلى حقيقة أخرى مفادها: أن قضية الحب التي ناقشها الشعر العذري و حاول أن يوهم متلقيه بأنها القضية الوحيدة التي تممه ، و تقض مضجعه ، و تنغص حياته لم تكن إلا قناعا تمويهيا لعديد الهواجس و الأفكار التي تساور كل إنسان مشغول بمشكلات الوجود ، و الهوية ، و المصير وغيرها من القضايا الإنسانية الكبرى .



- إن هذا النص استطاع أن ينقل تجربة الحب من صيغتها الفردية المنعزلة ، إلى صيغة إنسانية خالدة تلتئم عندها كل التجارب الإنسانية ، و قد تتسع لتحتوي تجربة الحياة نفسها، بكل ما يتعاورها من صراعات ، و ما يضطرم في خضمها من متناقضات .

- أن المرأة المعشوقة المفتقدة التي تبدو مركز إشعاع النص العذري ، ليست سوى علامة دالة ، تحيل على جملة من الإيحاءات و الرموز ، حاول هذا البحث الكشف عنها من خلال الانسراح في الفضاء الرعوي .

- أن ذلك الفضاء انقاد للعذريين حتى امتلكوه، فكأنه لم يخلق إلا لهم، و لم يوجد إلا ليؤثت قصائدهم، جاعلين من جدلية ( المرأة / المكان ) واجهة، و صانعين من العناصر الأخرى حيوانا ، و نباتا ، و أرضا ، و سماء، خلفية متعددة الألوان والأصباغ، لكل جزئية فيها - دقت أو عظمت - رسالة هي مؤديتها، و معنى أو معاني هي حاملتها، فكل ما انبت في لوحات القصائد العذرية ناطق محتمل إذا أخرسه الشاعر مجازاة لطبيعة الأشياء، أنطقه القارئ استجابة لطبيعة الشعر

- أن الفضاء الرعوي وكما كان مؤطرا للحياة العربية المرجعية ، فإنه كان - تبعاً لذلك - مؤطرا للقصيدة العذرية بكل ما تعنيه القصيدة من انحراف و انزياح ، أبانت عن رؤية الشعراء للكون ، وكشفت عن فلسفتهم في الحياة ، فقالت ما أرادوا قوله ، و ربما زادت عليه .

## قائمة المصادر و المراجع :

أولا : القرآن الكريم .

ثانيا: الدواوين الشعرية :

- 1- جميل بثينة : الديوان ، جمع و تحقيق : د/ محمد إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، ط 3 ، 1999.
- 2- قيس لبنى:( قيس بن ذريح ) : الديوان ، تحقيق د/ : نايف حاطوم ، دار صادر بيروت ، ط1 ، 1988 .
- 3- مجنون ليلى ( قيس بن الملوح ) : الديوان ، شرح : د/ يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2003
- 4- كثير عزة : الديوان ، شرح : قدرى مايو ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1995 .  
نفسه : تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1999 .
- 5- هذبة بن خشرم العذري : الديوان ، تحقيق : د/ يحيى الجبوري ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق ، 1976

ثالثا : المجموعات الشعرية :

- 1- المفضل الضبي : " المفضليات " ، تحقيق : أحمد.محمد شاكر ، و عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، د . ت .
- 2- القرشي ( أبو زيد ) : " جمهرة أشعار العرب " ، تحقيق : علي محمد البجاوي دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ، د-ت.

رابعا : مراجع باللغة العربية :

- 1- إبراهيم ( صاحب خليل ) : " الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي" مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، 2000 .
- 2- إبراهيم ( نبيلة ) : " فن القص في النظرية و التطبيق " ، مكتبة غريب مصر ، د- ت

- 4- ابن جعفر ( قدامة ) : " نقد الشعر " ، تحقيق: د/ محمد عبد المنعم خفاجي  
دار الكتب العلمية ، بيروت ، د - ت .
- 5 - ابن حزم الأندلسي : " طوق الحمامة في الألفة و الألاف " ، تحقيق : د / طه  
أحمد مكي ، دار المعارف ، مصر ، ط 2 ، 1977 .
- 6 - ابن خلدون ( عبد الرحمن ) : " المقدمة " ، تحقيق : درويش الجويدي ، المكتبة  
العصرية ، بيروت ، ط 2002 .
- 7- ابن رشيق القيرواني : " العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده " ، الجزء  
1 ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد ، مكتبة السعادة ، مصر ط 3 .
- 8- ابن سيده : " المخصص / كتاب الأنواء " ، المجلد الثاني ، المكتب التجاري  
للطباعة و التوزيع و النشر : بيروت ، د- ت
- 9 - ابن طباطبا العلوي : " عيار الشعر " ، تحقيق : طه الحاجري ، و د / محمد  
زغول المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1956 .
- 10- ابن قتيبة: " الشعر و الشعراء " ، تحقيق : الشيخ حسن تميم ، و الشيخ محمد  
عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت، ط 3 ، 1987 .
- 11- د / أبو ديب ( كمال ) : " جدلية الخفاء و التجلي " ، دار العلم للملايين ، بيروت  
ط 3 ، 1984 .
- 12 - أبو سويلم ( أنور ) : " المطر في الشعر الجاهلي " ، دار الجيل ، بيروت  
ط 1 ، 1987 .
- 13 - أبو العدوس ( يوسف ) : " الاستعارة في النقد الأدبي الحديث " ، الأهلية للنشر  
و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1998 .
- 14 - إخوان الصفا : " رسائل إخوان الصفا، و خلان الوفاء " ، المجلد 2 ، دار  
بيروت للطباعة و النشر ، 1983 .
- 15 - إسماعيل ( عز الدين ) : " التفسير النفسي للأدب " ، دار غريب للطباعة  
و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 4 ، د - ت .

16 - أنس الوجود ( ثناء ) " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .

### ب

17 - د / بلقاسم ( خالد ) : " أدونيس و الخطاب الصوفي " ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 .

18 - د / بلوحي ( محمد ) : " الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ( الموقع على شبكة الإنترنت : -www . org . awu - dam ) .

19 - د / ( بنيس ) محمد : " الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها " ، الجزء الثالث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2001 .

20 - بوعيو ( بوجمعة ) : " جدلية القيم في الشعر الجاهلي " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .

### ت

21 - التبريزي ( الخطيب ) : " الوافي في العروض و القوافي " ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، ط 4 ، 1986 .

22 - د / التطاوي ( عبد الله ) : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2002

### ج

23 - الجاحظ ( أبو بحر بن عثمان ) : " رسائل الجاحظ " ، المجلد 2 ، تحقيق : د/ عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991 .

24 - د / جحفة ( عبد المجيد ) : " مدخل إلى الدلالة الحديثة " ، دار توبقال للنشر المغرب ط 1 ، 2000 .

25 - الجرجاني ( علي بن محمد الشريف ) : " كتاب التعريفات " ، مكتبة لبنان ناشرون بيروت ، 2000 .

- 26 - د الجعافرة ( ماجد ) : " الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، دار الكندي الأردن ، ط 1 ، 2003 .
- 27 - الجوزية ( بن القيم ) : " روضة المحبين و نزهة المشتاقين " ، تحقيق : عصام فارس الخرستاني ، وحمد يونس شعيب ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1993 .
- 28 - د / جيدة ( عبد الحميد ) : "مقدمة لقصيدة الغزل العربية" ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1992 .

## ح

- 29 - د / حجازي ( محمود فهمي ) : " الأسس اللغوية لعلم المصلح " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، د - ت .
- 30- حركات ( مصطفى ) : " الصوتيات و الفونولوجيا " ، المكتبة العصرية بيروت ، ط 1 ، 1998 .
- 31 - حسين ( طه ) : " حديث الأربعاء " ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 14 د - ت
- 32 - د / حمزة ( حسين ) : " مراوغة النص ، دراسات في شعر محمود درويش " مكتبة كل شيء ، حيفا ، 2001 .

## خ

- 33 - د / خليف ( يوسف ) : " الشعراء الصعاليك " ، دار المعارف ، مصر ، ط 4 د. ت
- 34 - الخوارزمي ( محمد بن أحمد بن يوسف ) : " مفاتيح العلوم " ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1984 .
- 35 - خورشيد( فاروق ) : " أديب الأسطورة عند العرب " ، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة ، ط 1 ، 2004 .

## د

- 36 - د / درويش ( أحمد ) : " متعة تذوق الشعر " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، 1997 .

## ر

- 37 - د / ربابعة ( موسى ) : " قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي " ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2001 .
- 38 - د / الرباعي ( عبد القادر ) : " في تشكيل الخطاب النقدي / مقاربات منهجية معاصرة " ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1998 .
- 39 - د / الرواشدة ( سامح ) : " فضاءات الشعرية / دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل " ، المركز القومي للنشر ، الأردن ، د - ت .
- 40 - د / رومية ( أحمد وهب ) : " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1996 .

## س

- 41 - سليم ( عبد الإله ) : " بنيات المشابهة في اللغة العربية / مقارنة معرفية " ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2001 .
- 42 - السكاكي ( أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ابن علي ) : " مفتاح العلوم " ، تحقيق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1983 .
- 43 - د / السويدي ( فاطمة حميد ) : " الاغتراب في الشعر الأموي " ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 .
- 44 - د / السيد ( لطفي عبد البديع ) : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان و السماء و النجوم " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان القاهرة ، ط 1 ، 1997 .
- 45 - نفسه : " الشعر و اللغة " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان القاهرة ، 1997 .

## ش

- 46 - د / الشورى ( مصطفى عبد الشافي ) : " الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1996 .

## ص

47 - د / الصائغ (عبد الإله) : " الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية " المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1997 .

## ض

48 - الضالع ( محمد صالح ) : " الأسلوبية الصوتية " ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 2002 .

## ع

49 - د/ عبد الجليل ( عبد القادر ) : " هندسة المقاطع الصوتية ، وموسيقى الشعر العربي " ، دار الصفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 1998 .

50 - د/ عبد اللطيف ( محمد حماسة ) : " الإبداع الموازي ، التحليل النصي للشعر " دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2001 .

51 - نفسه : " اللغة و بناء الشعر " ، دار غريب ، القاهرة ، 2001 .

52 - د/ عبد المطلب ( محمد ) : " قراءة ثانية في شعر امرئ القيس " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ط 1 ، القاهرة ، 1996 .

53 - عثمان (اعتدال) : " إضاءة النص " ، دار الحدائث للطباعة و النشر و التوزيع بيروت ، ط 1 ، 1988 .

54 - د / عرفة ( عبد العزيز ) : " الدال و الاستبدال " ، المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1993 .

55 - د/ عز الدين ( حسن البنا ) : " التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي " ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1989 .

56 - د / العشيرى ( محمود ) : " الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة " ، ميريث للنشر و المعلومات ، القاهرة ، 2003 .

57 - د/ عطوان ( حسين ) : " مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي " ، دار الجيل ، د- ت .

58 - د / عمارة (إخلاص فخري) : " قضايا شعرية " ، مكتبة الآداب ، القاهرة  
2001 .

59 - د / عيد ( رجاء ) : " المصطلح في التراث النقدي " ، منشأة المعارف  
الإسكندرية ، د - ت .

60 - د / عيسى ( فوزي ) : " النص الشعري و آليات القراءة " ، منشأة المعارف  
الإسكندرية ، د . ت .

## غ

61 - د / الغدامي ( عبد الله محمد ) : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، الدار  
البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1999 .

62 - نفسه : " المرأة و اللغة " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت  
ط 1 ، 1996 .

## ف

63 - د / فضل ( صلاح ) : " نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، مؤسسة مختار  
للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1992 .

64 - د / فيصل ( شكري ) : " تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام " ، دار العلم  
للملايين ، بيروت ، ط 6 ، 1962 .

65 - د / الفيبي ( عبد الله ) : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ( نحو رؤية نقدية جديدة  
عبر المكتشفات الحديثة في الآثار و الميثولوجية ) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة  
السعودية ، ط 1 ، 2001 .

## ق

66 - القالي (أبو علي إسماعيل القاسم) : " الأمالي " ، الجزء الثاني ، تحقيق  
و مراجعة : لجنة إحياء التراث في دار الآفاق الجديدة ، دار الجيل ، بيروت ، ط 2  
1987 .

67 - نفسه : " ذيل الأمالي و النوادر " ، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي في دار  
الآفاق الجديدة ، دار الجيل ، بيروت ، ط 2 ، 1987 .



68 - القرطاجني ( حازم ) : " منهاج البلغاء و سراج الأدباء " ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط 2 ، 1981 .

## ل

68 - د/ لحميداني ( حميد ) : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2000 .

69 - لمناصرة ( عز الدين ) : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ( حوارات ) المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2000 .

## م

70 - د/ الماكري ( محمد ) : " الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " المركز الثقافي العربي ، بيروت ط 1 ، 1991 .

71 - د / مبروك ( مراد عبد الرحمن ) : " جيولوجيا النص الأدبي " دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2000 .

72 - نفسه : " من الصوت إلى النص / نحو نسق منهجي لدراسات النص الشعري " ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط 1 ، 2004 .

73 - د / محمد ( إبراهيم عبد الرحمن ) : " الشعر الجاهلي / قضاياها الفنية والموضوعية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ط 1 ، 2000 .

74 - د / مرتاض ( عبد الملك ) : " الألغاز الشعبية الجزائرية / دراسات في ألغاز الغرب الجزائري " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1982 .

75 - نفسه " بنية الخطاب الشعري / دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية " ، دار الحداثة ، بيروت ، ط 1 ، 1985 .

76 - نفسه : " السبع معلقات [مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها ] ، من منشورات اتحاد كتاب العرب ، 1998 . ( الموقع على شبكة الإنترنت : -www

( awu-dam-org

- 77 - نفسه : " في نظرية الرواية " سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998
- 78 - نفسه : " الميثولوجيا عند العرب " ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 .
- 79 - المرزوقي : " شرح ديوان الحماسة " القسم الأول ، تحقيق : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991 .
- 80 - د / مفتاح ( محمد ) : " التلقي و التأويل " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 2 ، 2001 .
- 81 - د/ مونسي ( حبيب ) : " فلسفة المكان في الشعر العربي / قراءة موضوعاتية جمالية " منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ( الموقع على شبكة الإنترنت : [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org) )

## ن

- 82 - د/ ناصف ( مصطفى ) : " قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، دار الأندلس بيروت ، د- ت .
- 83 - د/ نجمي ( حسين ) : " شعرية الفضاء/ المتخيل و الهوية في الرواية العربية " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 2000 .
- 84 - النصر ( عاطف جودة ) : الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1998 .
- 85 - نوفل ( يوسف حسن ) : " استشفاف النص " ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونغمان ، ط 1 ، 2000 .

## ي

- 86 - د/ يقطين ( سعيد ) : " انفتاح النص الروائي ، النص و السياق " المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 2 ، 2001 .
- 87 - د / يوسف ( حسن عبد الجليل ) : " الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي " مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د- ت .

88 - نفسه ، " التمثيل الصوتي للمعاني " ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط 1  
1998 .

89 - نفسه ، " عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، الدار الثقافية للنشر " ، القاهرة  
ط 1 1998 .

90 - اليوسف ( يوسف ) : " الغزل العذري / دراسة في الحب المقموع " ، ديوان  
المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1981 .

### خامسا : المراجع المترجمة إلى العربية :

1- امبرتو ( إيكو ) : " التأويل بين السيميائيات و التفكيكية " ، ترجمة و تقديم : سعيد  
بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 2000 .

2- باشلار ( غاستون ) : " جماليات المكان " ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة  
الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 5 ، 2000 .

3 - كوين ( جون ) : " النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر العليا " ، ترجمة :  
د/ أحمد درويش ، دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2000 .

4 - لالاند ( أندريه ) : " موسوعة لالاند الفلسفية " ، المجلد 1 : تعريب : خليل أحمد  
خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 2 ، 2001 .

### سادسا : المعاجم العربية :

1- إبراهيم ( محمد إسماعيل ) : " معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية " ، دار الفكر  
العربي القاهرة ، 1998 .

2- ابن فارس : " معجم مقاييس اللغة " ، المجلد الرابع ، تحقيق : د/ عبد السلام  
هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991 .

3- ابن منظور : " لسان العرب " ، دار صادر ، بيروت ، ط 3 ، 1994 .

4- د/ صليبا ( جميل ) : " المعجم الفلسفي " ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت  
1994

5- الفيروزآبادي : " القاموس المحيط " ، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي  
دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1997 .

## سابعا : المعاجم الأجنبية :

1--THAN CROTHER : OXFORD , OXFORD UNIVERSITY PRESS , FIFTH EDITION

2-LAROUSSE / VUEF, FRANCE, 2001

## ثامنا : المجلات و الدوريات :

- 1- مجلة " الآداب و العلوم الإنسانية " ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة ، العدد 1 ، أفريل 2002 .
- 2- مجلة " اللغة و الأدب " ، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر ، العدد 13 شعبان ، 1419 هـ / ديسمبر 1998 ( عدد خاص بعبد الحميد بن هذوقة ) .
- 3 - مجلة " الآداب " ، العدد 34 ، 1986 .
4. مجلة " الموقف الأدبي " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 351 تموز 2000 ، ( الموقع على الإنترنت : [www.awu-dam-org](http://www.awu-dam-org) )

## V المقدمة..... أ - ز

- I.** مدخل : أسئلة الفضاء ..... 1
1. الفضاء لغة ..... 3
2. الفضاء اصطلاحا ..... 5
- أ- في التراث ..... 6
- ب- في الخطاب النقدي العربي المعاصر ..... 12
- الفضاء معادل للمكان ..... 14
- الحيز بديل للفضاء ..... 19
3. تقسيمات الفضاء ..... 22
- الفضاء الجغرافي ..... 22
- الفضاء الدلالي ..... 23
- الفضاء كمنظور ..... 23
- الفضاء النصي ..... 24
- III.** الفصل الأول : أنواع الأفضية الجغرافية و دلالاتها في الشعر العذري ..... 26
1. فضاء الخصب ( ما قبل الطلل ) ..... 39
2. فضاء الانتقال ( الطعائن ) ..... 58
3. فضاء الجذب ( لحظة الطلل ) ..... 66
- IV.** الفصل الثاني الفضاء الرعوي وتقاطبات الأنا و المكان في الشعر العذري ..... 84
1. المكان الذكرى ..... 86
2. المكان الحلم ..... 109
3. المكان الميتافيزيقا ..... 115
- V.** الفصل الثالث : الفضاء الرعوي و جدلية الأنا و الآخر في الشعر العذري ..... 118
1. الأنا و المرأة ..... 120
- المرأة الأم ..... 121
- المرأة الحبيبة ..... 140
- المرأة المثال ..... 161
2. الأنا و المجتمع ..... 173
3. الأنا و الثابت ..... 184
- VI.** الفصل الرابع : سيميائية الصورة في الشعر العذري ..... 186
1. صورة الحيوان ..... 191
2. صورة الليل ..... 211
3. صورة الطير ..... 216
4. صورة المطر ..... 220
- VII.** الفصل الخامس : سيميائية الإيقاع في الشعر العذري ..... 225
1. سيميائية البحر ..... 244
2. سيميائية القافية ..... 255
- VIII.** الخاتمة ..... 260
- قائمة المصادر و المراجع ..... 269
- فهرس المواضيع ..... 280

## ملخص :

يتكون هذا البحث الذي تناول " بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري " من مقدمة ومدخل ، و خمسة فصول، و خاتمة . حاولت الباحثة من خلالها الإجابة عن السؤال الإشكالي الآتي : " كيف أسهم الفضاء الرعوي في تشكيل " جمالية " النص العذري و تكوين عالم إبداعى خاص به ؟ ، أو " كيف استغل ذلك الفضاء في شحن العلامات اللغوية بذلك الكم الهائل من الرموز ؟ " .

و الفضاء الذي نتحدث عنه ليس مكانا و حسب ، و لا هو مظاهر و موجودات حية و ميتة فقط ، و إنما هو إطار كبير ضم هذه العناصر جميعا في إطار علاقات تفاعل سلبية وإيجابية ؛ أي علاقات تنافر و تناشر ، أو اتفاق و اتساق .

و التعبير عن هذه العلاقات من طرف الشاعر العذري ، هو في حقيقته تعبير عن رؤية الشاعر للوجود ، و فلسفته في الحياة ، و موقفه من قضاياها المختلفة .

ومن هنا يمكن القول أن قضية " الحب " التي ناقشها الحب العذري ، و حاول أن يوهم متلقيه بأنها القضية الوحيدة التي تهمة و تشغل فكره ، و تسبب له كل ذلك الهم و الشجن ، لم تكن إلا قناعا لعدد الهواجس و الأفكار التي تساور كل إنسان مشغول بمشكلات : الوجود ، و الهوية و المصير ، و غير ذلك من القضايا الإنسانية الكبرى .

ومن جملة المشكلات التي عالجها الشاعر العذري ، مشكلة " الماء " ، أو المطر ، التي شكلت في وقت من الأوقات محور حياة الإنسان العربي عموما ، والشاعر العذري على وجه الخصوص ، لأن آثارها انعكست على حياته كلها ، طالما أن تلك الحياة كانت قائمة على " الرعي " كمورد للعيش ، و هذا المورد فرض عليه نمطا معيناً للحياة لم يرضه ، و رسم له دورة حياتية جعلت أماكن إقامته مفروضة عليه فرضاً ؛ إذ تقوم الطبيعة باختيارها له ؛ فحيث ينزل المطر و يوجد الماء ، يقيم الشاعر و قبيلته . لكن إقامته في غالب الأحيان لا تستمر زمنا طويلا ، إذ سرعان ما تجف منابع الماء ، فيضطر مرة أخرى للرحيل ، مما جعله في حالة شوق دائم إلى مكان يستقر فيه ، و يؤصل فيه هويته ، و يثبت فيه كينونته ، فالمكان هو الذي يحدد هوية الإنسان ، و يمنحه الشعور بالانتماء ، و بالاحتماء ، و بالسيادة ؛ الانتماء إليه ، و الاحتماء به ، و السيادة عليه .

و الذي زاد من أهمية " المكان " بالنسبة للشاعر العذري هو وجود المرأة التي أحبها فيه ، أو رحيلها عنه ، ذلك أن الشاعر قبل الرحيل يجتمع بالحببية ، و يقضي معها أوقاتا سعيدة ، وعندما تقوى مشاعر حبه لها ، تفاجئه بقرار الهجرة الذي أصدره وجهاء قبيلتها ولا تستطيع الخروج عنه ، فتتنامى إثر ذلك مشاعر الحزن و الألم عنده ، ويزداد رفضه لواقعه الذي يعيش فيه .

ويعبر عن ذلك من خلال قصائده التي تكشف عن روح مأزومة تغلفها أحاسيس الخيبة والفشل، و افتقاد كل ما من شأنه أن يهيئ له الحياة السعيدة المستقرة . غير أن ذلك كله لم يمنع الشاعر العذري من أن يكون إيجابيا في مواقفه من الحياة و الكون ، فكثيرا ما بدا لنا إنسانا مكافحا قوي الإرادة يغالب الطبيعة و الزمن و يحاول أن يقهرهما ، و مثل هذه المعاني لا يكشفها القارئ إلا بعد أن يقف على دلالة بعض الرموز كالأطلال و الطعائن .

فالطلل يعبر عن إمكانية عودة الحياة إلى الأماكن المهجورة ، و ذلك من خلال الدموع التي يذرفها الشاعر عليها ، وكأنه يسقيها بدموعه تعويضا عن المطر المفقود ، و رحلة الطعائن تعبر عن رغبة الشاعر في الانتقال من واقعه ، إلى واقع آخر أفضل ، وأحسن ، يصنعه بالعمل و بالاجتهاد .

ومن هنا يمكننا القول أن الفضاء الرعوي ، و كما كان مؤطرا خارجيا للحياة العربية ، فقد كان إطارا أيضا للقصيدة العذرية بكل ما تعنيه القصيدة من انحراف عن الواقع و انزياح . هذه القصيدة التي أبانت عن رؤية الشعراء العذريين للحياة ، كما كشفت عن أرواح مأزومة قلقة تحاول الإجابة عن أسئلة الوجود بدلالة المرأة التي مثلت نقطة بدء انطلاق منها الشعراء العذريون في مسيرة البناء و التغيير .

وهكذا استطاعوا أن ينقلوا تجربة الحب من طبيعتها الفردية المنعزلة ، إلى صيغة إنسانية خالدة تضم كل التجارب الإنسانية ، و قد تتسع لتشمل تجربة الحياة نفسها بكل ما تشتمل عليه من متناقضات .

## R é s u m é :

*Ce travail de recherche qui traite de la, composition de l'espace pastoral dans la «poésie zoudry» (الشعر العذري) est décliné selon trois parties essentielles :*

*Un préambule, cinq chapitres et une, conclusion. Le chercheur a essayé à travers lequel répondre à la problématique suivante :*

*Comment le monde pastorale a-t-il contribué dans la constitution de, la beauté de la poésie et former par conséquent un monde de créativité propre à lui ? Autrement dit comment a-t-il pu exploité, cet univers dans l'introduction des signes linguistiques ?*

*L'univers dont on parle ne constitue pas uniquement un lien précis avec ce qu'il renferme de phénomènes et d'espèces vivantes et mortes mais un cadre immense où tous les éléments existants se manifestent avec ses convergences et ses divergences.*

*Et lorsque le poète, invoque les relations qui unissent tous ces éléments, exprime en réalité sa vision du monde qui l'entoure, tout en présentant sa propre philosophie et sa position vis-à-vis des différentes affaires.*

*A partir de là nous pouvons dire que la question de l'amour qui a été débattue par le poète et qui a voulu faire comprendre aux lecteurs que l'unique question qui l'intéresse, le préoccupe et lui procure le mal et le chagrin n'était en réalité qu'un masque pour cacher les soucis qu'on trouve chez toutes les personnes : qui s'occupent davantage par les problèmes de l'existence de l'identité du devenir et encore les problèmes majeurs de l'humanité toute entière.*

*Parmi les problèmes majeurs évoqués et traités par l'auteur celui de l'eau ou plus précisément de la pluie qui était à un certain époque le premier soucis de la vie de l'homme arabe d'une manière générale, et le poète.. en particulier, parce qu'elle se répercute sur sa vie de manière générale. Du moment que la vie était basée essentiellement sur le pastoralisme comme source de vie et qui lui a imposé un mode de vie qui le déplait, il était de même obligé de vivre dans des endroits, que la nature lui impose d'y vivre mais sitôt que les sources d'eau cessent de couler, il serait obligé de parler ce qui le rends toujours anxieux de revoir l'endroit où il était où il a enraciné son identité et son existence, car l'endroit c'est lui qui détermine l'identité de l'homme et lui offre le sentiment d'appartenance, de*



*protection et de souveraineté, l'attachement du poète à l'endroit s'accroît davantage par la présence de la femme qu'il aimait à son côté, avant départ, il se réunit avec elle et passe des moments agréables et quand ses sentiments d'amour envers elle deviennent grandissants, elle surpris par décision de départ errant des chefs de tribu, une décision qui ne peut être refusée ni contestée. D'ici commencent les malheurs et grandit chez lui le refus de son existence.*

*A travers ces poèmes, il exprime l'esprit angoissant enveloppé par des sentiments de frustration d'échec et la perte de tout qui peut lui procurer une vie meilleure et stable.*

*Néanmoins tout cela n'a pas empêché le poète d'être positif dans ses prises de position vis-à-vis de l'univers et de la vie en général, il fait preuve de volonté de tout en manifestant son combat acharné pour vaincre la nature et le temps. Et tout cela ne peut être identifié par le lecteur que lorsqu'il découvre certains symboles et de déterminer sa signification telles que les ruines, les caravanes, etc...*

*Les ruines indiquent qu'il y a possibilité de la vie dans ces endroits désertés et cela à travers les larmes qui coulent des yeux du poète, comme s'il est entrain d'irriguer cette terre par ces larmes au lieu de la pluie perdue. Son déplacement avec son troupeau représente son besoin incessant de changer son dessein pour un autre qu'il prétend le voir meilleur et ce ne réaliserait que par le travail.*

*A partir de tout cela, nous pouvons dire que le milieu pastoral, comme il était un cadre de vie des arabes, il était encore un univers pour la poésie avec tout ce qu'elle renferme de déviation du vécu.*

*Ce poème ou pu manifestement démontrer la vision des poètes vis-à-vis de la vie. En outre, elle a mis découvert les esprits chagrins essaye de répondre aux questions de l'existence à travers la femme qui avait constitué le point de départ des poètes dans leur mission de construction et de changement.*

*C'est aussi qu'ils ont pu transmettre l'expérience de l'amour de sa qualité individuelle isolée à l'humanité, comme qualité perpétuelle renfermant toutes les expériences de l'humanité, elle peut se répandre pour englober la vie elle-même avec tout ce qu'elle peut contenir de convergences et divergences.*

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة  
كلية الأدب واللغات  
قسم اللغة العربية

ملخص لمذكرة بعنوان:

# بنية القضاء الرعوي في الشعر العذري

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة :  
تحت إشراف الأستاذ الدكتور :  
كريمة بورويس  
الأخضر عيوس

السنة الجامعية 2004 - 2005

## المخلص

- غير منصف ولا موضوعي من ينكر على الدراسات التي سبرت غور النص القديم حرصها على الاستفادة من كل مكتسبات الحداثة من آليات ومناهج وطرائق القراءة ، بعد أن أثبتت بما لا يدع مجالاً للمغالطة أو الاحتجاج ، أن فعل القراءة هو فعل إيجابي مثمر بناء ؛ إذ أن جل ما ينتج عنه يخدم النص ، ويعمقه ، ويفتح مغاليقه . ثم إنه عزز من مكانة القارئ ؛ بحيث جعل منه مبدعا للنص ثانيا ، بوسعه أن يضيف ، و أن يكشف ، و أن يستنتق العلامات والرموز ويضيف عليها من الإيحاءات ومن المعاني ما يريد ، وبذا غدا النص القديم على يد القارئ المعاصر مكتنزاً بالمعاني المباشرة و الرامزة ، مترفاً بالإيحاءات القريبة والبعيدة ، وقد كان من حظ بحثنا الموسوم بـ " **بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري** " أن خلص إلى بعض النتائج التي تؤكد هذه الحقائق وتعززها ، بعد أن سار على نهج الدراسات التي استتارت بمعطيات المناهج القرائية الحديثة ، فحاول أن يدنو من متن النص العذري خالي الذهن من أفكار ، و معطيات ، و قراءات سابقة حصرت القصيدة العذرية في بوتقة الغزل ، كما صورت الشاعر العذري مثلاً ممتازاً للإنسان السلبي الذي انبرى إلى ركن خيمة بيكي حظه العاثر مع النساء ، و ينوح على امرأة قد صورها له خياله المريض معبودة مكتملة الخلق و الخلق ، وإذا عن له أن ينزع إلى بعض الواقعية عادت امرأته كالبشر بيد أنها ليست منهم ، وهي إذ لم تكن حورية من حوريات السماء امرأة كأجمل ، و أكمل ، و أظهر ما تكون النساء . نعم قد يقرأ الواحد منا على أديم القصيدة العذرية كل هذا ويزيد، ولكن الذي يصغي السمع لصوت هذه القصيدة محاولاً أن يستنتق علاماتها و ألفاظها ، حتماً

سيسمع أصواتا أخرى غير تلك الأصوات، ويتبين إichاءات غير تلك التي قد تبدو لنا سافرة من غير حجاب، ولتسم -لأجل ذلك- هذه القصائد العذرية تعريضا، أو كناية كبيرة، أو تورية عريضة بما تؤديه هذه الكلمات من معان لغوية و اصطلاحية، أو فلتعد رسائل مشفرة أراد أصحابها أن يقولوا أشياء لغاية في أنفسهم، أو لغايات لم يودوا أن يبدها مجاهرة لعل أهمها أن عالم الأنوثة الذي ذلفه العذري لم يكن سوى متنفس أفرغ فيه مكبوتاته ومخبوءاته. و المرأة هذا المحور اللفظي الذي كان قطب الرحي في الشعر العذري، لم تكن سوى مطية ذلول سخرها الشاعر لخدمة أغراض فنية ورمزية، ليس الحب مرجعها الوحيد، ولا الأهم و إن كان هو فهو حب من نوع آخر إنه حب الحياة وتمسك العذري بالمرأة هو في حقيقته تمسك بالحياة إلى آخر رفق، لقد أحب العذري الحياة فصاغ حبه كله شعرا و صنع لنفسه - وهو الشاعر الذي يرى ما لا يراه الآخرون، وقد يرونه و لكن لا يملكون أدوات التعبير عنه، رؤيا آمالها علينا قصائد تفلسف الكون وتقرأ الوجود قراءة مغايرة، وبذلك نستطيع القول أن صوت القصيدة العذرية هو صوت الإنسان في علاقته مع البيئة ومع المجتمع بشخوصه المتصارعة الأهواء والرغبات، ومع الوجود بقضاياه المختلفة، ومع الزمن بأحواله وظروفه المتقلبة، هو صوت النفس الإنسانية بكل ما يطرع فيها من أهواء ورغبات، وقيم ومثل، ومطامح ومطامع، وفضائل و رذائل.

وبعد هذا كله يسهل علينا القول أن طرفا مهما من الشعر العذري الذي جرى العرف بإدراجه تحت باب العزل إلا من حيث هو تشكيل لغوي استرشد معظم وحداته من معجم الشعراء الغزلين وتمثل طريقتهم في أداء

الشعري أما أبعاده الرمزية ومعانيه العميقة فهي من صنع المكر الفني الذي غالبا ما يستبعد المنطق وينطق الجوامد و يؤنس الأشياء و الحيوانات ، ثم يقيم بينها علاقات تكسب هذه الموضوعات صفة الإنسانية الحقة من خلال إسقاط العاطفية والحميمية عليها،تحضيرا لها للقيام بتبعية توصيل العواطف، و نقل المواقف ، متوسلة في ذلك عناصر الفضاء الرعوي الذي انبجست منه، و الذي يمثل شجرة العائلة الكبرى التي تمتد جذورها إلى غيابات الصحراء ، وتتأطح أغصانها أديم السماء وما دونها، وتلامس الأرض وما تحتها وتعانق الليل والنهار، وتعالج الحر والقر، وتتأفح الريح والأنواء ، وتظلل أفنانها الأمكنة و ساكنيها، وتحيي نسائمها ذكريات الطفولة وتاريخ الذات في علاقاتها الإنسانية الحميمة و المتشعبة على طريقة التناقص الذي وسم حياة العربي كلها، لقد كانت حياته عبارة عن ثنائيات ضدية على أن أصل تلك الثنائيات الجزئية ثنائية الأعم و أشمل أريد لها أن تكون محور حياة العربي ، كما كانت محور الفصل الأول من البحث لما كان لها من كبير أثر على نمط الحياة العربية ، فكان كل ما يعيشه العربي أو يلقاه هو من تداعيات هذه الثنائية و ترجيعاتها .

و نظرا لسلوك الشعراء مسلك الرمز في التعبير عن حقائق الوجود، فقد شكلت مسألة الطلل واحدة من التجليات الفنية لمسألة التناقص هذه من حيث إنه يعبر عن زمنين متناقضين هما الماضي والحاضر .

الماضي بكل ما يعنيه للشاعر من ونعيم و سعادة، تصنعها المحبوبة التي ترمز هي الأخرى إلى عمارة الأرض ، و الحاضر بما حمله للشاعر من شقاء ، و ألم سببه هجر المحبوبة و إفقار الأرض .

و من هنا صار الطلل في نظر البعض مثيرا موضوعيا لشعورين مريعين هما الفقد و الضياع ، فقد الأحبة ممثلين في المرأة والأهل ، و ضياع المكان ، المكان الأول الذي يشكل جوهر الإنسان باعتباره مجردا لهويته و سببا رئيسيا لاستقراره ، و محققا فعليا لسيادته .

لكن توغل البحث في عمق النص العذري أتاح له الوقوف على حقائق أخرى قد تسفر عنها موضوعة الطلل في بعض النصوص العذرية ، ذلك أن تلك البقايا و الأحجار التي عاد الشاعر بعد زمن طويل ليوقف عليها باكيا شاجيا قد اكتسبت في نظره قيمة عالية ، لا تبعد عن القداسة إلا قليلا ، لقد تسنمت هذه البقايا التي أصبحت مصدر تجربة شعرية بعد أن كانت مصدر تجربة حياتية أو إنسانية في نظر العذريين منزلة أسمى و أجل فأكسبه العذريون من الخصوصية و من التفرد ما يكفي لأن يضعهم في مصاف شعراء الإنسانية العظام ، أولئك الشعراء الذين يزيدون برؤياهم الوجود رحابة ، و العقول اتساعا ، ويجعلون الأفئدة أكثر إقبالا على الحياة الحقة التي يجب أن تعاش ، لما يرسم لها من أهداف كبرى ترغب الناس في إدراكها ، برغم ما يقف دونها من مثبطات ، و ما يحيط بها من صعوبات .

و حسب مخيلة العذري الخلاقة فخرا أنها أخرجت - بمباركة من حس الشاعر و عبقرية الإنسان ، وإبء العربي و قوته بأسه - من صميم ذلك الفضاء اللافظ المنفتح على كل ضروب الفجائع و المآسي و اللواعج و الحرائق فضاء آخر مناقضا ، نابضا بالحياة توّطره صور الوبل الدافق ، و مشاهد السحب السوداء الممتلئى ضرعها بأسباب الرخاء و النماء ، و لوحات الأسراب و القطعان المنسرحة في المنتجعات و الربوع ، مما يؤهل هذا الفضاء للاستقطاب كل الأحياء الراغبين في جرأة ، و الآملين في

تصميم و الحالمين في واقعية ، و الطامحين ببصيرة للخروج من قبو الانطباق و الانغلاق إلى أفق الانطلاق و الانعتاق .

و مع علمنا بأن هذا الأفق المنشود هو في منطوق القصيدة العذرية ، حيث يحط الطاعنون رحالهم ، تستحيل رحلة الطعائن من مجرد رحلة للبحث عن الماء و الكلاً إلى رحلة للرفض و التحدي و الصمود ، و اختبار الذات العربية في مدى قدرتها على الانتشار اتجاه الآخر و محاورته، و إقناعه بالانضمام إلى الجماعة قصد إقامة سور منيع يصد ضربات القدر الموجهة و هكذا و بعد أن كان الطلل شاهداً على الموت و الفناء، و الهدم و الدمار نراه و قد عاد على يد الشعراء العذريين ليشيد بعبقرية الإنسان و جسارته ، و يستوقف العابرين ليعلمهم أن هاهنا كانت حياة، و من هنا ستولد حياة أخرى ، أجمل، و أحسن ، و أكمل ، حياة فيها من إضافات الإنسان و إبداعاته ما يجعلها تليق بإنسانيته .

مع العلم انه و قبل أن تستتب له تلك الحياة و يهنأ بها ، كان قد نفخ فيها من روحه و وجدانه ، و من خياله و فكره ، من ذلك ما رآه الباحثون من شيوع ظاهرة تشبيه الطلل الدارس بالكتابة و بالوشم و بغيرهما من الأفعال التي تحيل على الحضارة و على أثر الإنسان في مقابل فعل الهدم ، المنسوب إلى الطبيعة و إلى الزمن ، و كانت النتيجة هذه الأماكن و المواطن و الربوع التي بعثها العذريون من خلال نبش ماضيها و إحيائه، و أنى لنا أن نسمع بعيد الأماكن عفا عنها الزمن الفعلي ، و حفظها الزمن الشعري لولا أن وجدت هذه الأطلال الشعرية . و من هنا فقد كانت فلسفة الأطلال منطلق عملية بناء التاريخ ، و بناء الحضارة ، و تشكيل ضمير الجمعي ، وهي أيضاً أرضية بناء نفسي مثمر للإنسان العربي من خلال توثيق علاقته

بتاريخه وتاريخ المكان الذي ينتمي إليه ، إن بين العذري و المكان رابط مفعم بالمحبة والألفة ، وجسر من التواصل والتراسل أقيم عليه فضاء اختصر فلسفته في الحياة ، تلك الفلسفة القائمة على ناموس الهدم والبناء الذي يكافئه – شعريا- ناموس آخر تحدد معالمه بنيتا الأطلال والظعائن اللتان تهجع تحت ظلها دورة حياتية كاملة ، فالطلل عنصر مكاني مكثف لأزمة ثلاثة ، الماضي والحاضر والمستقل؛ الماضي الذي يرمز للحياة والحاضر الذي يشير إلى الهدم ، والمستقبل الذي يمني بميلاد جديد عن طريق فعل البناء المنبجس عن فعل الهدم وبين هذه المحطات الزمنية تتحرك رحلة الظعائن لتمد خطوط هذه الدورة . ذلك ما خلص إليه الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فقد بدأ من حيث انتهى الفصل الأول ، بدأ عندما توثقت الصلة بالمكان ، وغدا رمزا للانتماء ومجدرا للهوية ومعادلا للإنسان وتاريخه ومستقبله ، وفضاء استوعب كل مواقف العذري المنشطرة نفسه بين ثلاثة فضاءات، فضاء للذاكرة ، و آخر للحلم ، وثالث تجاوز الفضاءين جميعا وحلق في عالم ميتافيزيقي لا يلجأ إليه إلا عندما يبلغ به اليأس مبلغه ، وتصبح كل أفكاره مجرد تهويمات نفس ضاقت بها الأرض على شساعتها فاشرأبت إلى السماء مع ما تعنيه من غموض ، وما تحويه من مجاهيل عليها تجد ثمة ما تبحث عنه من قيم ومثل احتجبت عن العالم الأرضي الذي ينتسب إليه الجسد بشهواته ونوازعه المادية ، أما الروح التي ترسخ إيمان العذري بتخليدها في محاولة منه للهروب من المصير المحتوم لكل ما يدب على أديم الأرض ، وما ينبت على ظهر هذه البسيطة فموطنها السماء عنوان كل ما هو خالد و أبدي في الكون .



ولا ينزل العذري برمزية المكان من عل إلا بعد أن تعود إليه نوازعه  
الآدمية فتفتك بمثالية وروحانيته ليعود كما كان كأننا من بني البشر، يكره  
ما يكرهون ويرغب فيما يرغبون ، ويرهب مما يرهبون ، ويضطرب لما  
يضطربون. غير أنه إذا ما استبد به شعور من هذه المشاعر جليها ، وغيرها  
تذكر؛ تذكر المكان الذي اكتنفه في أيامه الخوالي، وذكره شعرا إن  
مشتاقا مثلها، أو ملتاعا مبتئسا . وسيردد في الحالة الأولى الحمام أنشودة  
حنينه إلى مكان الصبا وسيصغي مواسيا إلى شكواه من فراق الحبيبة  
وسيهيج مشاعر الفقد والحرمان، وسيبارك تعلقه بمكانها وتمسحه بديارها  
التي غدت الأطلال دارسة، وسيسهم بذلك في تفجير ذاكرة المكان ، وخلق  
جماليته وشعريته وسيوجه رمزيته وجهة إيجابية ، فشعر الحنين الذي  
يعني الرجوع إلى الماضي هو بمثابة آلية نفسية دفاعية يشهرها العذري في  
وجه قوى الاستلاب القدرية ، ليبت في النفس الأمل ، ويخلصها من  
أحزانها و أشجانها وأسقامها ويمنحها قابلية الاستمرار .

أما في الحالة الثانية حالة الابتئاس والانتياح فسيضفي الغراب ذو الصوت  
الفجائي الحزين على المكان ضبابية ووحشة ، وسيرسم ملامح مستقبل  
مفجع ، الأمر الذي يفسر حساسية العذري المفرطة اتجاه الغراب ويجيز  
حرصه على إبعاده عن حقل مدركاته في محاولة منه للتحرر من أثره وقد  
يطمح أحيانا للتحرر من ماضيه كله يعبر عن ذلك من خلال تتكره للمكان  
الماضي ، وتطلعه لمكان لم يزره إلا حالما ، ولم يدرك تفاصيله ولا  
معطياته إلا مستشرفا ، فالشاعر العذري ليس شاعرا نوستالجيا فحسب ،  
ولكنه أيضا شاعر استشرافي يعكس تمسكه بالمكان المحلوم به - وهو  
مكان تواجد الحبيبة - تمسكه بالحياة في فترات بهجتها وتجدها ، وينم

استثناسه بهذا المكان واطمئنانه إليه عن قابليته للمصالحة مع المستقبل من خلال الحلم ، كما كان قد تصالح مع ماضيه من خلال الذكرى . وهكذا استطاعت القصيدة العذرية أن تحول المكان من طبيعته المادية الجامدة إلى طبيعة حية متجددة مفعمة بالإحياءات والعواطف ، ملخصة للتجارب والخبرات . ونظرا إلى ذلك الحضور الطاغي للمرأة من خلال حضور فكرة العشق هنا منذ غمة غالبا بعنصر المكان الذي هي منصرفة عنه ، أو إليه ، أو كانت منتسبة له في وقت مضى ، اختار الفصل الثالث أن يرصد مجمل الأدوار التي تقمصتها المرأة في القصيدة العذرية ، وقد انتهى به تتبعه لمحور المرأة إلى استخلاص ثلاثة أدوار أو لها دور الأم ، والملفت هنا أن المرأة حين يلبسها العذري هذه الصفة لا تقدم إلا معنى مرموزا له أو مشارا إليه .

وتعد ظاهرة التكنية المستشرية في جنبات النص العذري واحدة من الأساليب غير مباشرة التي اتخذها العذري وسيلة للتعبير عن فكرة الأمومة وقد لاحظ البحث أن لجوء الشاعر إلى اعتماد الكنية في مناجاته لمن بوهما أنها حبيبته إنما هي مناجاة لروح المرأة الأولى ، المرأة الأم ، والمرأة الأصل ، والمرأة الانتماء ، والمرأة الهوية ، والمرأة الحياة ، فهو قبل أن يعرف المرأة قرينة و رفيقة تشاركه الحياة عرفها أما قدمته للحياة و أعدته لها على النحو الذي تراه يليق به .

وسيرا في سبيل الترميز والتنويه والتمويه الذي سلكه العذري في التعبير عن رؤاه وأفكاره فقد اتخذ الصورة الحيوانية للأمومة وسيلة أخرى لتجلية فكرة الأمومة ونمطا من الأنماط الرامزة في الحديث عن المرأة الأم

والذي يمكن أن نفهمه من اعتداد الشاعر بفكرة الأمومة كل هذا الاعتداد وحرصه على تنويع طرائق التعبير عنها ، هو حرصه على ديمومة الحياة وإستمراريتها لما يحيل عليه لفظ الأم من معاني التجدد والتواصل و التناسل ولما تملكه هذه المرأة أصلا من إمكانات الخصوبة و العطاء.

أما الدور الثاني الذي تقمصته المرأة في النص العذري فهو دور الحبيبة التي ظلت مصدر مدد إلهامي رقد الشاعر العذري بماء الإبداع و أملى عليه طرفا مهما من الشعر الإنساني الذي يسهم في بناء الإنسان من الداخل ويخلد شعورا إنسانيا نبيلًا هو الحب ويثمن جملة من القيم الأخلاقية كالعفة والوفاء والكرم وكبح الشهوات ونكران الذات في سبيل الحفاظ على المبدأ النابع أصلا من العقيدة الإسلامية السمحة

وتعد المرأة المثال التي شغلت الدور الثالث من تلك الأدوار المذكورة واحدا من التجليات الرمزية التي تكشف عن نظرة العذري للمرأة نظرة لا تكاد تخلو من التقديس و الإجلال ؛ فالعذري قبل أن يقدم للمرأة لهذا الدور الأجل كان قد أضفى عليها من الصفات الجسدية و الشمائل الخلفية ما يكفي لأن يقيمها مثالا أو أنموذجا للكمال و الجمال أوجد لها من الأشباه الحيوانية و النباتية و الكونية و الشئئية الحقيقية و المتخيلة ما تواضعت البشرية على اعتماده كمرجع للجمال، و معيار للكمال ، ولولا علمنا بحذو العذري حذو الصوفية أحيانا في استعمال لغة يكاد يقرأ في ظاهرها ما يعتبر تدنيسا و انتهاكا لحرمة المقدسات لحكنا بخروجه عن كل القوانين و الضوابط و الحدود التي لا يسمح عادة بتخطيها ، وحتى الفن بتسامحه المبالغ فيه أحيانا ، لا يستطيع أن يشفع لهم لدى المتلقين الذين مهما عظم شغفهم بكل ما هو طريف و ممتع و جديد لا يبلغ بأية حال قدسية و جلال الثوابت و

المفاهيم العقائدية التي ترسخ الإيمان بتعظيمها وتقديسها وبقائها بعيدا عن كل تدنيس أو خدش كائنا من كان الفاعل.

و المرأة المقصودة بهذا كله ليست امرأة متعينة بذاتها، ا وإنما هو يتحدث عن الأنثى المطلقة عن المرأة المثال .

و المحور الثاني الذي ناقشه الفصل الثالث هو علاقة الذات العذرية بالمجتمع الذي يمثل جزءا من الآخر دخل معه الشاعر في علاقة عدائية في أغلب الأحيان فهذا الفضاء صورته لنا الشاعر كطرف مناهض لتطلعاته كابح لأهوائه ومطامحه يمارس عليه سلطة استبدادية قهرية استمدت مشروعاتها من جملة الأعراف و التقاليد التي تواضع عليها أفراد مجتمع الرعي وسخروا نفرا من الوشاة والعدال والرقباء للسهر على تطبيقها بصرامة، وبمجرد أن أبدى العذريون تمللمهم تحت وطأة هذه الأعراف و التقاليد قذفوا بالاستخفاف بمبادئ العفة و الشرف وصيانة العرض فأدينوا وصدرت في حقهم عقوبات لا تقل عن إهدار الدم و القتل و النفي الحقيقي و المعنوي مما أذكى حس الاغتراب عندهم ونمى فيهم مشاعر الحقد على مجتمعهم لما لاقوه منه من تعذيب واستلاب، وشر بلية وقع فيها العذريون أن طالت الألسنة حرمة أكثر الملكات التصاقا بالإنسان، وهي العقل الذي ينفية الجنون ، ويكاد ينفي معه القيمة الإنسانية لا لشيء إلا لأن العذري جسر على التعبير عن ضيقه بالقهر الاجتماعي بأساليب لم تستطع الذهنية الرعوية أن تكتشف رمزيتها .

ويشهد الله و الدارسون و النقاد القدامى و المحدثون أن هؤلاء الشعراء أطحوا الملذات الجسدية جانبا ، فلم يستجيبوا للنوازع الشهوانية إلا استثناء وجانبوا طريق الإسفاف و المجون الذي سلكه بعض من معاصريهم

واختاروا وجهة روحانية منزهة عن الإثم و الشبقية ، والتزموا بمبادئ الإسلام الذي يحرم الرذيلة، ونكاد نقول نتيجة لهذا أن الشعر العذري هو أقرب ما يكون إلى التصوف المتسامي عن المحسوس والمشرب إلى الفناء في الذات المحبوبة ، ذلك ما خلص إليه المحور الأخير من الفصل الثالث الذي سميناه الأنا و الثابت ، أما الفصل الرابع فقد حاول أن يتغلغل في النسيج الشعري ويستقطع جزءا من ذلك البناء وهو الصورة ليتبين مدى قربها أو بعدها من الإطار العام الذي غلف القصيدة العذرية ، وهو الفضاء الرعوي كما قلنا غير ما مرة فانتهى إلى أن الصورة ما كان لها إلا أن تنسجم نغمتها مع الإيقاع الكلي للقصيدة وتستوعب -بداهة - كل تفاصيل العالم الذي خرجت منه، وتتفاعل - حتما - مع موضوعاته. فالصورة العذرية هي سائلة الصحراء، وسائلة الفضاء الرعوي ، تراسلت أثناء تشكيلها جميع الحواس ، وتماهت الأشياء والموضوعات ، وتداخلت العوالم وتوحدت الموجودات ، وامحت الفواصل التي وضعتها الطبيعة بين الأشياء فكانت المحصلة صورا امتصت الواقع واحتوته ، ثم أعادت تشكيله من جديد محققة بذلك نزرا كبيرا من الجمالية و الشعرية للقصيدة العذرية .

ومن بين الموضوعات التي عرفت طريقها إلى القصيدة العذرية ونالت عندها الخطوة و الاهتمام واعتمدت مادة أساسية في بناء الصور موضوعا الحيوان والطيور ؛ فلا يستطيع أحد أن يغفل اعتداد العذري بالحيوان ، رآه قرينا له في بحور الوحشة و الضياع رفيقا في تخوم العزبة وشعاب الحنين فهو إذا سافر صاحبه الناقة ، وإذا خرج محاربا أو صائدا امتطى الفرس ليصطاد الريم والغزلان وهو إذا يمم أرضا يريد الخير - كما قال الثقب

العبدى – ما درى أيهما يليه ، أأالخير الذي الشاعر يبتغيه ؟ أم الشر  
مكتسباً ثياب الوحش و الجوارح والزواحف ؟ ، ثم إنه إذا حن جاوبته  
الحمامة ، وإذا فزع حاكته الفراخ الصغار ، و إذا فرح بلقاء حبيبته جاراه  
غزالان مؤتلفان أو كما قال المجنون :

أيا جبل الدوم الذي ظلّله  
غزالان مكحولان مؤتلفان  
غزالان شبا في نعيم و غبطة  
ورغبة عيش ناعم عطران  
وإذا حزن لفراقها ماثلته قطاة :

قطاة غرها شرك فباتت  
تجاذبه و قد علق الجناح .  
و قبل أن يزف الرحيل يكون الغراب قد ألقى في روعه هاجسه ، و أنكى  
نعيقه قبل الأوان حرائقه ، فليس من المستغرب و الحال هذه أن تخرج  
الصورة التي انبنت على هذه الكثرة الكاثرة من النماذج الحيوانية وهى لها  
هذا الجانب الموفور من الاندماج و الانصهار بين عناصرها و أطرافها أن  
تبلغ من الجمالية مبلغها ، و أن تمتلك قوة إيحائية كبيرة قادرة على تفجير  
ينابيع المتعة ، كما أنها كفيلة بتقديم تجارب وجدانية تخفف من أعباء الروح  
وتشفي تباريح الفؤاد و تبرئ أمراض النفس .

و لا يكاد يعادل شغف العربي بالحيوان إلا شغفه بالمطر ، هذا البطل  
الأكثر غياباً في مشهد العربي القديم ، و الأكثر أهمية في الآن نفسه و ليست  
مفارقة أن يبرع الشاعر العربي في وصف المطر و يسهب كلما سنحت  
سانحة في ذكر أسمائه وصفاته صيفا و شتاء ، نفعاً و ضرراً ، قلة و  
غزارة ما دام يعيش في بيئة يعد نزول المطر فيها حدثاً استثنائياً يستحق  
الاحتفاء ، و يستوجب الاحتفال ، و قد ساعده شغفه بالمطر و الجد في  
ترقبه على الإلمام بكل حيثيات الظاهرة فكثيراً ما اثبت قدرته على رصد

أسباب المطر و عوارضه ، و تحديد حركة السحب ، و تصنيفها من حيث الشح و الكرم ، و معرفة المقيمة منها و العابرة كما تفنن في وصف ظاهرة البرق و تميز على الرغم من انقضائها في لمح بصر.

وكانت ثمرة ذلك كله تلك المشاهد النوئية المتميزة المسجلة في ديوان الشعر العذري صنعها العذري باحترافية المبدع ، و مهارة الفنان، و دقة المصور و حس الشاعر، و حماس المترقب ، الشغوف الكلف بما ينتظره .

ويبدو أن قدر العذري قد أراد أن يحرمه من كل ما هو كلف به جاد في طلبه فكما حرمه من المطر، حرمه أيضا من المرأة التي أحبها وتمنى مخلصا الزواج منها ، ولم يجد غير الألم يعتصر قلبه، والقهر يسحق أمانية والدمع يجرح خده والليل يسمع شكواه ويردد أنينه ، ومن هنا كانت الصورة الليلية من أكثر الصور حضورا في الديوان الشعر العذري ، وكثيرا ما قدم الليل كعنصر أساسي فعال أدخل في نسيج الصورة فأعطاه أبعادا عميقة ومنحها قدرة هائلة على الإبهار و الإثارة ، أو قدم على أنه خلفية زمنية تؤطر الصور، الحلمية والطيفية ، وما أكثرها في الشعر العذري ، فإذا كان الواقع قد منع عنه المرأة التي اكتوى بنار حبها واجتوى بفوائر النأي عنها ، فقد وجد عالمين بديلين هما عالم الأحلام، و عالم اليقظة الحالمة يعوضانه تصحر الواقع وجذبه وجفافه الوجداني والعاطفي وبهذا أتاح الليل للشاعر فرصة جديدة لتجاوز الموانع الاجتماعية، والعرفية وتجاهل الروادع الأخلاقية والدينية مما هيا له الاتصال مع الحبيبة عن طريق المحاورة والمناجاة .

هكذا وبفضل العملية التصويرية صنع العذري علاقات جديدة وطريفة أحيانا فأصبحت للموضوعات ومنطقها الانفعالي وعلاقاتها الحميمة ولها

لغتها الخاصة ومنطقها الانفعالي المتميز ، ويزداد هذا المنطق الانفعالي تميزا في الفصل الخامس أين يسمو بنا الحس الإبداعي الرفيع على مستوى الإنتاج النصي المتكامل من حيث الدلالة والبناء ، الذي تشترك في صنعه قوة الخيال ورقة الدوق ووفرة الإحساس بالجمال الإيقاعي واللغوي والتعبيري ويترجمها توافق الإيقاع الشعري بتتابعه الصوتي ، وتباين مستوياته من حيث الجهر والهمس ، والشدة و الرخاوة ، و الجنس الصوتي مع حالات الشاعر النفسية للمرسل وكذا استنفاد اللغة لإمكاناتها التركيبية ، والأسلوبية ، والصوتية ، والنحوية ، والصرفية ، في سبيل خلق الإيقاع وتوفير قدر من التطريب ، هذا فضلا عن العلاقات التي تحكم وحداتها من مثل التقابل، والتوازي ، والتضاد ، والمماثلة ، و المشابهة .

هذا ولا ننسى ما كان للموسيقى الخارجية من دور في تشكيل البنية الإيقاعية لهذا النص فإذا كانت القافية مفتاحا ثابتة الفعالية في التوغل في أعماقه ، لأنها تدخل في صميم البنية وتستجيب لمعانيه وخطوط الدلالة فيه فإن البحر العروضي كان كأنه بحر حقيقي من الشساعة و الوفرة التعبيرية حيث لم يمنع الشاعر من التعبير من رؤاه بالطريقة التي هو يبتغيها ، وإنما على العكس من ذلك أتاح له - بفضل التنويعات الناتجة عن الزحافات وبشفاعة مفهوم الضرورة الشعرية - المزيد من الإمكانيات التعبيرية التي زادت النص عمقا وثراء رمزيا وإمتاعيا ، ونحن إذ نقول هذا إنما نعني كل الإمكانيات الأسلوبية والعروضية التي استغلها الشاعر العذري لصالحه فنيا كالتدوير، والتفريع، والتصريع ، و أسلوب القص ، وكذا أسلوب الحوار الذي أطرده هو الآخر في ثنايا النص العذري ، والعمل على توحيد أكبر قدر ممكن من الأبيات على مستوى القصيدة .



و مما يتصل بهذه الفكرة هيمنة البحر الطويل على سائر الأبحر ،  
واستغراقه لقدر كبير جدا من القصائد العذرية ، وقد أوعز البحث ذلك  
واتساقا مع فكرة استجابة البنية والإيقاعية للحالة النفسية و الشعور للمرسل  
حاجة المواضيع التي عنيت القصيدة العذرية بمناقشتها والمترابحة بين  
الغزل والأطلال والظعائن ووصف مشاهد الرحلة والصحراء والطبيعة  
الحيوان إلى بحر يمتلك طاقة استيعابية كبيرة للمعاني والإيحاءات الكثيرة  
المتخفية تحت طاقة عناصر الفضاء الرعوي المتعددة والمتنوعة ، فكان  
الطويل بصرف النظر عن كونه وزنا شعريا انتظم المعاني واحدا من  
تجليات ذلك الفضاء الزاخر المتعدد .

وإذا كان لكل بحث خلاصة ، فالخلاصة مؤداها أن : الفضاء الرعوي  
وكما كان مؤطرا للحياة العربية المرجعية ، فإنه كان تبعا لذلك مؤطرا  
للقصيدة العذرية بكل ما تعنيه القصيدة عن انحراف وانزياح ، أبانت عن  
رؤية الشاعر للكون والكشف عن فلسفتهم في الحياة ، فقالت ما أرادوا  
قوله وربما زادت عليه .

## السيرة العلمية للباحثة :

- في الثالث نوفمبر عام ألف و تسع مائة و ثمان و سبعين ،- 3 / 11 / 1978 - ولدت الباحثة بمنطقة سيدي عبد العزيز ولاية جيجل ، تابعت دراستها بمسقط رأسها إلى أن تحصلت على شهادة البكلوريا ، شعبة الأدب و العلوم الإنسانية ، سنة 1996 ، بعدها انتقلت إلى قسنطينة لتباشر دراستها الجامعية في قسم اللغة العربية وآدابها ، و تتخرج منها بعد أربع سنوات حاملة شهادة الليسانس ، ثم تنضم في السنة الدراسية الموالية إلى سلك التعليم ، و تشتغل أستاذة لمادتي اللغة العربية و التربية الإسلامية بإحدى الإكليات لمدة سنتين تقريبا ، و في أكتوبر 2002 ، تعود إلى جامعة قسنطينة ، و تسجل نفسها في قائمة المتسابقين لدخول قسم الماجستير ، شعبة الأدب القديم ، بعد نجاحها في هذه المسابقة ، و تخطيها للسنة النظرية المقررة لطلبة الماجستير ، تتقدم في نوفمبر 2003 إلى المجلس العلمي للقسم المنتسبة إليه ، بموضوع بحثها الموسوم ب " بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري " ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور " الأخضر عيكوس " ، وظلت تشتغل عليه ، إلى قدم إلى لجنة المناقشة الموقرة لتقييمه ، و هي اليوم تتوسم من أعضائها الأفاضل قبوله ، و تتمنى إجازته ، حتى تتمكن من مواصلة الحياة العلمية التي اختارتها .